

STUDIA
POETICA 3

STUDIA POETICA

auctoritate et consilio

Cathedrae Comparationis Litterarum Universarum

Universitatis Szegediensis

de Attila József nominatae

edita

Redigunt

G. M. Vajda et Z. Kanyó

C 43214

SZTE Egyetemi Könyvtár



J000902013



The cover design incorporates a photogram
by László Moholy-Nagy.

Before he became a member of the Bauhaus
group he worked in Szeged.

Der Umschlag wurde unter Verwendung eines
Photogramms von László Moholy-Nagy entworfen.

Bevor er Mitarbeiter des Bauhauses wurde,
lebte und wirkte er in Szeged.

C 43 214

S T U D I A P O E T I C A 3

Volumen tertium edendum curavit

2. K a n y ó

STUDIES IN THE SEMANTICS OF NARRATIVE

BEITRÄGE ZUR SEMANTIK DER ERZÄHLUNG

S z e g e d

1980

CONTENTS/INHALTSVERZEICHNIS

Z. Kanyó

SEMANTIK FÜR HEIMATLOSE GEGENSTÄNDE. DIE BEDEUTUNG VON
MEINUNGS GEGENSTANDSTHEORIE FÜR DIE THEORIE DER FIKTIO-
NALITÄT..... 3

Z. Kanyó

THE MAIN VIEWS ON FICTIONALITY IN THE LOGICO-SEMANTIC
TRADITION115

G. Székely

MONTAGUE-GRAMMATIK UND LITERARISCHE SEMANTIK125

Z. Kanyó

SPRACHLICH-GEDANKLICHE BEDINGUNGEN DER ABBILDUNG DER
SPRICHWORTSTRUKTUR149

E. Lang

DIE SPRACHE EDGAR WIBEAUS: GESTUS, STIL, FINGIERTER
JARGON. EINE STUDIE ÜBER ULRICH PLENZDORFS DIE NEUEN
LEIDEN DES JUNGEN W.183

K. Csúri

MODELL-STRUKTUREN UND MÖGLICHE WELTEN. (EINE LITERATUR-
THEORETISCHE UNTERSUCHUNG ZU BORCHERTS KURZGESCHICHTE:
DIE KÜCHENUHR)243

A. Bernáth

HEINRICH BÜLLS HISTORISCHE ROMANE ALS INTERPRETATIONEN
VON HANDLUNGSMODELLEN. EINE UNTERSUCHUNG DER WERKE DER
ZUG WAR PÜNKTLICH UND WO WARST DU, ADAM?307

M. Szegedy-Maszák

LEVELS OF MEANING IN NARRATIVE TEXTS 371

Gy. Király

**THE PLUS FUNCTION OF NARRATIVE IN DIFFERENTIATING THE
SEMANTIC LEVELS OF THE CHARACTERS, THE NARRATOR AND THE
AUTHOR 403**

L. Tarnay

**SECRET AND COMMUNICATION. PRELIMINARY REMARKS TO A
THEORETICAL APPROACH 437**

A. Masák

**INHALT, FORM ODER KOMMUNIKATION? ZUR FORSCHUNGSLAGE IN DER
LITERATURTHEORIE 453**

SEMANTIK FÜR HEIMATLOSE GEGENSTÄNDE
DIE BEDEUTUNG VON MEINONGS GEGENSTANDSTHEORIE FÜR DIE THEORIE DER
FIKTIONALITÄT

ZOLTÁN KANYÓ

A. József Universität Szeged

1. Im Gegensatz zu den meist bekannten grundlegenden Tendenzen innerhalb der extensionalen Logik im Hinblick auf die Referenz von fiktionalen Objekten besteht prinzipiell eine weitere Lösungsmöglichkeit der Frage gerade darin, daß solchen Ausdrücken u. U. Referenz und den Aussagen, die solche fiktionalen Ausdrücke enthalten, Wahrheitswert zugesprochen wird. Ein solcher Standpunkt kommt einer ziemlich weitverbreiteten naiven Auffassung von der "Wahrheit der Kunst bzw. der Literatur" entgegen und er wird in manchen ästhetischen Aufsätzen, in literarischen Manifesten, in Bekenntnissen der verschiedenen Schriftsteller usw. vertreten. Statt einer ausführlichen Behandlung der naiven Theorie wollen wir aber hier lieber auf ein relativ wenig bekanntes philosophisches Werk eingehen, das gegenüber den zugänglicheren Vertretern der naiven Theorie den Vorteil hat, ein konsequent durchdachtes und kohärentes System der Semantik darzustellen und auf diese Weise den Interessen der vorliegenden Arbeit weitgehend entspricht: in diesem Fall sind wir nicht dazu gezwungen, von einzelnen, manchmal nicht ganz konsistenten Aussagen hinsichtlich der "künstlerischen Wahrheit" ausgehend die mit implizierten logisch-semantisch-ontologischen Zusammenhänge mühsam zu rekonstruieren und zu ergänzen - all diese Beziehungen wurden in den Arbeiten des Grazer Philosophen Alexius Meinong einer eingehenden Analyse unterzogen, de-

ren Ergebnisse auf die höchste Achtung Anspruch erheben können. Diese Behauptung mag in Anbetracht der vorwiegend auf angelsächsischem Gebiet vorherrschenden ablehnenden Tradition gegenüber Meinong etwas befremdend wirken, aber wie die in den 70-er Jahre einsetzende Meinong-Renaissance nachwies, beruhte diese Tradition auf falschen Voraussetzungen. Die Schuld dafür trägt keineswegs Russell, auf den verweisend man die Unhaltbarkeit der Meinongschen Theorie für bewiesen glaubte - Russell verfolgte ^{zunächst} durchaus mit Interesse die wissenschaftliche Entwicklung Meinongs und entdeckte manche wesentlichen Übereinstimmungen in ihren Forschungen. ¹ Sobald sich aber eine feste Tradition der extensionalen Logik auf den von Russell gesetzten Grundlagen etabliert hat, bildete sich das Dogma der Unfehlbarkeit des extensionalen Herangehens heraus und wurde gleichzeitig damit die Kritik an abweichenden Konzeptionen wie die Meinongs entschieden härter, sowohl in logisch-struktureller ² als auch in ontologischer Hinsicht ³ ausgesprochen unversöhnlich. Die schon oben angedeutete Meinong-Renaissance hängt mit der in der Logik in der letzten Zeit eingetretenen tiefgreifenden Veränderung: mit der Aufgabe der ausschließlichen Gültigkeit der extensionalen Logik von Seiten bestimmter Logiker, mit der Herausbildung verschiedener nonstandarder logischer Systeme zusammen: die Vertreter dieser Richtung entdecken in Meinong ihren Ahnen und bemühen sich, Meinongs "Dachstuhl" in einen formalen Garten der Logik zu verwandeln, d. h. die Konsistenz der von Meinong aufgestellten Thesen mit Hilfe eines formalen Systems darzulegen. ⁴ Auf dem Umweg der modernen Semantik haben manche Ideen Meinongs ihren Weg in die literarische Semantik gefunden, und das ist erfreulich, weil es sich hier um ein recht originel-

les System handelt, das gerade der Theorie der Fiktionalität manches zu bieten hat. Unser Ziel ist, einige wichtige Konsequenzen, die sich für die literarische Semantik und die Theorie der Fiktionalität aus den Ausführungen Meinongs ergeben, aufzuzeigen und durch das Verständnis der Meinongschen Position zu einer kritischen Einschätzung der einschlägigen theoretischen Literatur unserer Tage zu kommen.

2. Als Schüler von Brentano setzt Meinong mit der als traditionell geltenden Auffassung ein, daß es zwei grundlegende mentale Akte gebe: die Vorstellung und das Urteil die sich aus den Einheiten Akt und Inhalt zusammensetzten. Unter dem Einfluß des Buches K. Twardowskis "Zur Lehre vom Inhalt und Gegenstand der Vorstellungen" (1894) kommt er jedoch zu der Einsicht, daß von dem Inhalt der Gegenstand streng zu unterscheiden sei. Gerade diese Kategorie des Gegenstandes steht nunmehr im Mittelpunkt seiner Überlegungen, die zu der Grundlegung einer umfassenden und abstrakten Gegenstandstheorie führen, diese von jeglichem Psychologismus freien gegenstandstheoretischen Gedankengänge sind auch für unsere Fragestellung in mehrfacher Hinsicht relevant. Mentaler Inhalt und Gegenstand können sich in bezug auf ihre Existenz unterscheiden. "Nichts ist gewöhnlicher, als etwas vorzustellen oder über etwas zu urteilen, was nicht existiert... Gleichwohl wird es gegenwärtig vorgestellt, die Vorstellung existiert also: wer aber wird, außer etwa bereits einer theoretischen Vormeinung zuliebe, annehmen wollen, daß zwar die Vorstellung existiere, ihr Inhalt aber nicht?"⁵ Die "Nicht-Identität von Gegenstand und Inhalt" kann weiterhin "an der Verschiedenheit ihrer Beschaffenheit"⁶ zutage treten. "Außer Zweifel ist....

daß nicht etwa nur Psychisches, sondern auch Physisches vorgestellt werden kann: dagegen kann der Inhalt eines Psychischen, also zunächst einer Vorstellung, auch seinerseits nur psychisch sein. Im Besonderen kann ich Blaues, Warmes, Schweres vorstellen, die Vorstellung aber ist so wenig als ihr Inhalt blau, warm oder schwer..." ⁷ Nach Grossmann (1974) kann Meinongs Konzeption folgendermaßen charakterisiert werden: "A mental act, according to Meinong, is a complex consisting of two instances. One instance determines which kind of act it is... The second sort of instance determines the intention of the act; it gives the act the 'direction' toward its particular intention. This instance is the traditional idea or concept. Furthermore, every has an intention. This intention is not part of the mental act. It stands in an entirely different relation to the act." ⁸

2.1. Dieser "prephänomenologische Ansatz" ⁹ liegt auch der zuerst in der ersten Auflage des Buches "Über Annahmen" (1902) ausgearbeiteten Zeichenrelation zugrunde, die eben deshalb von den bekannten Zeichenmodellen abweicht. Gerade dieser Umstand war der Grund für manche Kritiken ¹⁰ und-wie die neuere Meinong-Fachliteratur nachweist - für manche Mißverständnisse. ¹¹

Die Zeichenrelation, die bezeichnenderweise als die "Relation zwischen Zeichen und Bezeichnetem, oder, was mit letzterem doch wohl ohne weiteres zusammenfällt, der Bedeutung des Zeichens" ¹² eingeführt wird, geht auf die folgende Definition zurück: "kann ich aus dem Gegebensein des A auf das des B schließen, dann ist A ein Zeichen von B, und B, genauer freilich das Sein, zunächst die Existenz des B die Bedeutung des Zeichens." ¹³ Diese Defi-

nition legt einen allgemeinen Zeichenbegriff fest, der als "reales Zeichen" bezeichnet wird. Dem gegenüber wird ein auf Absichtlichkeit beruhendes "finales Zeichen" unterschieden, zu dem auch die menschliche Sprache gehört. Hier verändert sich das vorhin für das reale Zeichen angegebene Schema, indem diesem Zeichen "als Bezeichnetes, also als 'Bedeutung' zunächst jedesmal eine psychische Tatsache gegenüber (steht), was übrigens natürlich unter günstigen Umständen auch bei realen Zeichen der Fall sein kann und dann zu demselben Erfolge führt. Dieser Erfolg besteht in einer zweiten Zuordnung, die darauf zurückgeht, daß die psychische Tatsache ihren Inhalt und daher auch ihren Gegenstand hat. Ist A das Zeichen, das eine psychische Tatsache B - am besten ein Vorstellen, Urteilen, oder Begehren - zu seiner 'Bedeutung' hat, und hat B den Gegenstand C, so ist dadurch A nicht nur mit B, sondern in neuer Weise auch mit C verknüpft, ohne daß man darum ein Recht hätte, A in derselben Weise als Erkenntnisgrund für C zu nehmen wie es ex definitione den für B abgibt. Vielleicht verdient es nun gar nicht mehr den Namen einer Erweiterung des Bedeutungsbegriffes und ist eher eine neue Anwendungsweise des Wortes 'Bedeutung', wenn man dem A auch das C als dessen 'Bedeutung' gegenüberstellt; jedenfalls aber dürfte man das B und das C dem A gegenüber nicht auf gleichem Fuße behandeln." ¹⁴ Es ist hier zunächst von zwei Bedeutungsbegriffen die Rede, der eine bezieht sich auf die Relation zwischen Zeichen und psychischem Erlebnis, der zweite auf die Relation zwischen dem Zeichen und dem in Betracht gezogenen Gegenstand. Um die Zusammenhänge auch terminologisch zu klären, führt Meinong für die erste Relation den Terminus "Ausdruck" ein, während "Bedeutung"

für die zweite Relation steht. Auf diese Weise "ein Wort 'bedeutet' allemal den Gegenstand der Vorstellung, die es 'ausdrückt', und drückt umgekehrt die Vorstellung von dem Gegenstande aus, den es bedeutet." ¹⁵ "Ausdruck" ist eine Relation mit zwei Elementen, während eine ähnliche Auffassung der Bedeutungsrelation eine unzulässige Vereinfachung darstellte: es handelt sich hier nämlich nicht um die Beziehung beliebiger Gegenstände und Zeichen, sondern um solche, die psychisch relevant sind: "Was Bedeutung hat, ist zugleich auch Ausdruck." ¹⁶ Um die entsprechende Auswahl der Gegenstände zu ermöglichen, führt Meinong eine weitere Relation, die Präsentation ein, die im wesentlichen eine Relation, zwischen psychischen Erlebnissen und Gegenständen darstellt ¹⁷ und besagt, daß es sich um erfaßte Gegenstände handelt. "Das Bedeuten aber knüpft sich dann an ein Wort nicht nur, sofern es eine Vorstellung, sondern ganz allgemein, sofern es ein Erlebnis ausdrückt, das dem Denken einen Gegenstand darbietet, ihn dem Denken, wie ich technisch sagen will, p r ä s e n t i e r t, - den Fall einbegriffen, wo das präsentierende Erlebnis mit dem präsentierten zusammenfällt. Man kann dann auch zusammenfassend sagen: ein Wort bedeutet etwas, sofern es ein präsentierendes Erlebnis ausdrückt, und der durch dieses präsentierte Gegenstand ist die Bedeutung." ¹⁸ Man mag die Formulierung der Präsentation beanstanden, soviel muß man zugeben, daß Meinong in seiner Zeichenrelation irgendwo die intentionale Bedeutungsrelation festlegen mußte. Die Art und Weise dieser Festlegung ist trotz des Verdachts Russells nicht eindeutig idealistisch: es ist nicht der mentale Akt, der den Gegenstand zustandebringt, sondern der Gegenstand wird dem Intellekt durch Erlebnisse präsentiert. Es ist übrigens sehr bezeichnend, daß dieser Philosoph,

der auf ontologischem Gebiet der realistischen Tradition nahe steht, in seiner Philosophie eine ziemlich klare Stellung gegenüber idealistischen Positionen eingenommen hat.¹⁹ Auf diese Weise läßt sich die Bedeutungsrelation einerseits auch weiterhin als eine Untermenge des kartesischen Produktes von Zeichen und Gegenständen auffassen, andererseits kann sie - wie Morscher gezeigt hat - als relatives Produkt von Ausdrücken und Präsentieren definiert werden: " $\bar{O} =_{df} U \bar{A}$ bzw. $\bar{O}z =_{df} ((\exists y)(Uzy \wedge \bar{A}yg))$ "²⁰ wobei \bar{O} = bedeuten; \bar{U} = ausdrücken; \bar{A} = präsentieren; z = Zeichenvariable; y = Variable der Klasse der psychischen Erlebnisse; g = Gegenstandvariable.

2.2. Die Klasse der Zeichen besteht aus Wörtern und Sätzen. "Diese Zweiteilung ist vollständig (d. h. $S \cup W = Z$) und ausschliessend (d. h., daß S und W zueinander disjunkt sind: $S \cap W = \emptyset$), weil ja zu W alle und nur jene Zeichen gehören, die keine Sätze sind."²¹

Für Wörter haben wir schon die Interpretation der Termini "Ausdruck" und "Bedeutung", bei der Analyse der Einheit Satz stößt man auf erheblich größere Schwierigkeiten: hier scheinen die Bedeutungen zu fehlen. Da Bedeutungen Gegenstände sind, heißt es, den entsprechenden Gegenstand der Urteile und deren sprachlicher Realisation: der Sätze zu finden. Ausgegangen wird von einem Satz.

(1) In den Parlamentswahlen ist keine Ruhestörung vorgefallen

gesucht wird "der Gegenstand, an den derjenige eben naturgemäß

denkt, der das in Rede stehende Urteil sinnvoll ausspricht."²²

Es wird zunächst als der Gegenstand "Ruhestörung" identifiziert.

Das Problem ist jedoch, daß dieser Ausdruck im Satz regiert wird,

eine Ruhestörung kann also nicht erkannt worden sein, "wenn es

sich gerade um die Erkenntnis der Tatsache handelt, das eben



n i c h t s Derartiges geschehen ist. Und doch hat auch der natürlich Redende in unserem Falle ein 'etwas' zu verzeichnen, das erkannt wurde, oder eigentlich, er kann es in natürlicherer Weise tun, als jener Theoretiker: nicht ein Beurteiltes hat er dabei im Auge, sondern, wenn man so sagen darf, E r urteiltes, das in seiner Weise den Charakter der Tatsächlichkeit hat trotz der negativen Qualität des in Frage kommenden Urteils. Versucht man dieses 'etwas' näher anzugeben, so fällt sofort auf, daß unter gewöhnlichen Umständen, wenn man künstliche Wortbildungen vermeiden will, ein einzelnes Wort hierzu nicht leicht zu Gebote steht, dagegen ein Satz mit 'daß' sich als ganz ungezwungenes Ausdrucksmittel darbietet. Was ich etwa im Falle unseres Beispiels erkenne, ist eben dies,

(2) daß keine Ruhestörungen vorgefallen sind

Das ist freilich nicht etwa ein Stück Wirklichkeit, wie es zu erfassen eine affirmative Existential-Erkenntnis ihrer Natur nach geeignet ist, aber immer noch etwas, das Gegenstand eines affirmativen Urteils werden kann." ²³ Urteilsgegenstände vom Typ (2) definieren eine besondere Klasse von Gegenständen, die als "Objektiv" bezeichnet werden. Neben den Objektiven haben wir es auch mit einer anderen Klasse von Urteilsgegenständen zu tun, die auf den Gegenstand zurückgeführt werden können, "den das Vorstellen dem Urteilen gleichsam zur Bearbeitung präsentiert", ²⁴ eben auf den Vorstellungsgegenstand. "Insofern hat das Urteil also nicht einen Gegenstand, sondern deren zwei, von denen sonach jeder Anspruch hätte, 'Urteilsgegenstand' zu heißen. Zieht man dagegen vor, ... zunächst nur dasjenige Urteilsgegenstand zu nennen, was dem Urteil in ähnlicher Weise eigen ist wie der Vorstellung der Vorstellungsgegenstand, dann

kann unter 'Urteilsgegenstand' ausschließlich das Objektiv verstanden werden." ²⁵ Objektive stehen außer den Urteilen noch zu einer weiteren Klasse von Erlebnissen in Beziehung, die von Meinung neben Vorstellung und Urteil unterschieden wird, nämlich zu den Annahmen, und sie bilden ihren spezifischen Gegenstand. ²⁶ Die Annahme bezeichnet die Erlebnisse, die "jenem Zwischengebiet zwischen Vorstellen und Urteilen angehören." ²⁷ Ihre Einführung wird dadurch begründet, daß es erstens von dem Urteil nachgewiesen wird, daß es nicht einfach, sondern komplex sei, indem es "Überzeugtheit und Position innerhalb des Gegensatzes von Ja und Nein" ²⁸ aufweise und zweitens gezeigt wird, daß das letztere Moment auch allein, d. h. ohne die für das Urteil charakteristische Überzeugung, auftreten könne, jedoch nicht auf dem Wege der Vorstellung, da positive und vor allem negative Sachverhalte nicht gleich Objekten vorgestellt werden können - es muß also eine spezifische Vermittlung - die Annahme - angenommen werden.

"Wirklich bilden die drei Erlebnisse: Vorstellung, Vorstellung mit Annahme, Vorstellung mit Urteil (namentlich wenn man, was so nahe liegt, statt 'Urteil' hier 'Annahme mit Glauben' einsetzt) in auffallender Weise eine geordnete Reihe, ungefähr wie die Komplexe A, AB und ABC ohne Rücksicht auf die Beschaffenheit der Komponenten A, B und C. Nun machen aber in unserem Falle auch die drei Komponenten, jede für sich genommen, eine geordnete Reihe aus, wenn auch eine etwas andersartige, nämlich: Vorstellung, die in ihrer Weise ihr Objekt erfaßt, indem sie es präsentiert, - Annahme, die ihr Objektiv insofern in anderer Weise erfaßt, als sie darauf, es zu präsentieren, mindestens nicht angewiesen ist - Urteil, das ebenfalls ein Objektiv erfaßt, ebenso aus eigener Machtvollkommenheit wie die Annahme, aber mit jener besonderen

Nuance, vermöge deren es ... auf Tatsächlichkeit eingestellt ist, die der Annahme noch durchaus fernliegt." ²⁹ Die Beziehung zwischen Annahme und Urteil ist jedoch viel enger als zwischen den sonstigen Paaren, beide bilden zusammen die komplexe Einheit "Gedanke".

3. Nach dieser Übersicht der wichtigsten Begriffe der Meinong-schen Philosophie sollten wir uns seiner Gegenstandstheorie zuwenden. Was zunächst *G e g e n s t a n d* ist, formgerecht zu definieren, dazu fehlt es an *genus* wie an *differentia*; denn alles ist Gegenstand. Dagegen bietet die Etymologie des 'Gegenstehens' wenigstens eine indirekte Charakteristik durch den Hinweis auf die den Gegenstand erfassenden Erlebnisse, die nur nicht etwa als für den Gegenstand irgendwie konstitutiv anzusehen sind. Jedes innere Erlebnis, mindestens jedes ausreichend elementare, hat einen solchen Gegenstand, und sofern das Erlebnis zum *A u s d r u c k* gelangt, also zunächst in den Wörtern und Sätzen der Sprache, steht solchem Ausdruck normalerweise eine *B e d e u t u n g* gegenüber und diese ist jederzeit ein Gegenstand." ³⁰ Dieser so weit gefaßte Gegenstand, der sowohl Objekte der äußeren Wirklichkeit als auch die Satzbedeutungen (Objektive), sowohl Existentes als auch Nicht-Existentes mit in sich einschließt, kann nicht empirisch untersucht werden, ihre Erforschung sollte vielmehr im Rahmen einer rationalen apriorischen - in Meinongs Terminologie: *daseinsfreien* - Theorie vor sich gehen: "Was nämlich aus der Natur eines Gegenstandes, also *a priori*, in betreff dieses Gegenstandes erkannt werden kann, das gehört in die Gegenstandstheorie." ³¹ Über *daseinsfreies* Wissen schreibt Meinong zusammenfassend folgendes: "Dem empirischen Wissen steht ein von der Erfahrung unabhängiges, in diesem Sinne

apriorisch zu nennendes Wissen zur Seite. Die Unabhängigkeit, die es charakterisiert, betrifft nicht die Vorstellung, sondern das Urteil. Apriorische Erkenntnisse sind in der Natur ihrer Gegenstände begründet, haben Evidenz für Gewißheit und Gelten mit Notwendigkeit ohne Rücksicht darauf, ob ihre Objekte existieren oder nicht. Apriorität hat mit Angeborenheit nichts zu tun und verträgt sich bestens mit Entwicklung und Fortschreiten der menschlichen Intelligenz." Bestimmte Teile dieser Theorie sollen laut Meinong in der Mathematik, in der Logik, in der Metaphysik, in der Erkenntnistheorie und in der Psychologie ausgearbeitet worden sein, was jedoch nicht in Frage stellt, daß die Gegenstandstheorie auf den Status einer selbständigen Wissenschaft Anspruch hat. Das apriorische Herangehen ermöglicht Meinong mit einem Vorurteil auf dem Gebiet der Erkenntnistheorie zu brechen, namentlich mit dem "Vorurteil zugunsten des Wirklichen", das nur Existentes unter Gegenstand verstehen will: "Es unterliegt ... keinem Zweifel: was Gegenstand des Erkennens sein soll, muß darum noch keineswegs existieren." ³² Das ist eine Grundthese der Meinongschen Gegenstandstheorie, die zu den meisten anderen Semantiktheorien in scharfem Gegensatz steht.

3.1. Das Sein, dessen Zu- bzw. Absprechen in dieser ontologisch begründeten Theorie im Zusammenhang mit jeder Gegenstandsklasse zur Debatte steht, wird nicht als homogen dargestellt, sondern es selbst weist verschiedene Arten auf, die voneinander streng unterschieden werden sollen. Die erste Unterscheidung ergibt sich aus der Tatsache, daß einem Urteil zwei verschiedenen Gegenstände, und zwar ein Objektiv und ein Objekt zugeordnet wurden, diese unterschiedlichen Gegenstandsklassen werden in bezug auf ihr Sein un-

terschiedlich bestimmt: Objektive sind laut der Definition von R. Amseder "Gegenstände, die nicht nur Sein in diesem weitesten Sinne (der Nichtsein mit einschließt - Z. K.) haben, sondern auch Sein sind ..., während was Sein hat, ohne Sein zu sein, dadurch als Objekt charakterisiert ist." ³³ Wenn die Zweiteilung der Obteilsgegenstände akzeptiert wurde, dann folgt die unterschiedliche Seinsbestimmung, die Auseinanderhaltung von Dasein und Bestand ganz automatisch. "'Daß A existiert' oder auch 'daß es nicht existiert', das 'besteht', falls das es unmittelbar erfassende Urteil mit Recht gefällt werden durfte, aber es existiert nicht sozusagen noch einmal. Ganz das Nämliche wäre natürlich vollends von Objektiven zu sagen, die selbst schon Bestehendes zum Material haben: 'daß 3 größer, als 2' oder auch 'daß Krumm nicht gerade ist', das kann gleichfalls nur 'bestehen', nicht aber existieren. In gleicher Weise wird dann natürlich auch von Objektiven falscher Urteile nicht etwa zunächst Existenz, sondern stets nur Bestand zu negieren sein, was dann freilich das Recht zur Existenznegation mit impliziert, immerhin zu einer insofern nichtsagenden, als sie vor allem gilt, das (sie) von Natur aus höchstens bestehen kann, nicht aber existieren, weil es eben ein idealer Gegenstand ist. Es wäre nichts als ein Seitenstück zu einer Behauptung wie der , daß Gleichheit zwischen 2 und 3 nicht existiere, was ohne Zweifel richtig, aber darum gar nicht charakteristisch ist, weil die Verschiedenheit zwischen 2 und 3 oder etwa die Gleichheit zwischen 2 und 2¹ ebenzowenig 'existiert', da sie eben nur bestehen kann." ³⁴ Das für den Objektbereich charakteristische Sein wird weiterhin in Sein im engeren Sinne und Sosein geteilt und "durch formelhafte Paradigmen wie 'A ist'

für sein, 'A ist B' für Sosein" ³⁵ charakterisiert. Die Soseinbestimmungen sind im Sinne einer von Mally formulierten These der Gegenstandstheorie von den Seinsbestimmungen unabhängig, ³⁶ diese These stellt die ontologische Fundierung für die Annahme für nicht existente Gegenstände dar, indem postuliert wird, daß "das Sosein eines Gegenstandes durch dessen Nichtsein sozusagen nicht mitbetroffen ist" ³⁷ wird Nicht-Existentem eine ontologische Legitimation erteilt. Sie ermöglicht darüber hinaus, daß über Nicht-Existentes verschiedene wahre Aussagen formuliert werden. Eine weitere Folge dieser These, daß - wie in R. Routley - V. Routley (1973) Überzeugend nachgewiesen wird - die in der (existentiellen) Logik nach Russell allgemein akzeptierte Referenz-Theorie, die besagt, daß die Bedeutung eines Ausdrucks seine Referenz oder eine Funktion seiner Referenz ist, außer Kraft gesetzt wird, indem Bedeutung im Sinne von aboutness die Existenz der fraglichen Einheit nicht mehr voraussetzt. Auf diese Weise wird möglich, Sätzen, die Nonentitäten enthalten, einen Wahrheitswert zuzusprechen und etwa die folgende Identifikation.

(3) Pegasus ist Pegasus

als wahr anzuerkennen. ³⁸ Schließlich erwähnen wir eine nicht minder wichtige Konsequenz dieses Prinzips der Unabhängigkeit des Soseins vom Sein: "es sagt, daß dasjenige, was dem Gegenstände in keiner Weise äußerlich ist, vielmehr sein eigentliches Wesen ausmacht, in seinem Sosein besteht, das dem Gegenstande anhaftet, mag er sein oder nicht sein." ³⁹ In einer späteren Formulierung heißt es: "Hinsichtlich jeder eigentlichen oder sozusagen gewöhnlichen Soseinbestimmung liegt es nach dem Prinzip der Annahme-

freiheit in meiner Macht, durch angemessenes Meinen einen Gegenstand herauszugreifen, dem die betreffende Bestimmung tatsächlich zukommt.⁴⁰"Nach R. Routley - V. Routley (1973) dient das Prinzip der Annahmefreiheit zur Rekonstruktion des Systems, dem das Prinzip der Unabhängigkeit des Soseins von Sein zugrundeliegt.

3.2. Trotz der vorhin schon berührten Zuordnungsrelationen, die bestimmten Klassen von Gegenständen wie Objekt oder Objektiv eine bestimmte Seinsform - Existenz bzw. Bestand - zusprechen, wird keinesfalls die allgemeine Forderung erhoben, daß der Gegenstand jeweils in einer Seinsform auftreten muß, ganz im Gegenteil wird vom reinen Gegenstand postuliert, daß er uns jenseits von Sein und Nichtsein, oder wie Meinong mit einem Wort ausdrückt Außersein gegeben ist. Das Außersein des reinen Gegenstandes wird durch die folgende Überlegung begründet: "Daß ein gewisses A nicht ist, kürzer das Nichtsein des A, ist ... ganz ebensogut ein Objektiv, wie das Sein des A: und so gewiß ich berechtigt bin zu behaupten, daß A nicht ist, so gewiß kommt dem Objektiv 'Nichtsein des A' selbst ein Sein (genauer ... ein Bestand) zu. Nun steht das Objektiv, gleichviel ob Seins- oder Nichtseinsobjektiv, seinem Objekte doch wenn auch cum grano salis, ähnlich gegenüber wie das Ganze dem Teile. Ist aber das Ganze, so wird wohl auch der Teil sein müssen, was, auf den Fall des Objektivs übertragen, zu besagen scheint: ist das Objektiv, so wird auch das zugehörige Objekt in irgendeinem Sinne sein müssen, selbst für den Fall, daß jenes Objektiv ein Nichtseinsobjektiv ist. Da aber ferner das Objektiv gerade verbietet, unser A für seiend zu nehmen, wobei das Sein unter Umständen nicht nur im Sinne von Existenz, sondern auch im Sinne von Bestand

zu nehmen sein kann, so scheint die oben aus dem Sein des Nichtseins-objektiv erschlossene Forderung eines Seins des Objektes nur insofern Sinn zu haben, als es sich dabei um ein Sein handelt, das weder Existenz noch Bestand ist, wohl also nur insofern, als den beiden, wenn man so sagen darf, Stufen des Seins, der Existenz und dem Bestand, noch eine Art dritte Stufe beizuordnen ist. Dieses Sein müßte dann jedem Gegenstande als solchem zukommen: ein Nichtsein derselben Art dürfte also nicht gegenüberstehen; denn ein Nichtsein-auch in diesem neuen Sinne - müßte sofort wieder die analogen Schwierigkeiten im Gefolge haben, wie sie das Nichtsein im gewöhnlichen Sinne mit sich führt und zu deren Beseitigung ja die neue Konzeption in erster Linie zu dienen hätte." ⁴¹ Der Gegenstand erscheint hier als das uns Gegebene, das erst im Objektiv in bezug auf Sein bzw. Nichtsein spezifiziert wird.

3.3. Was die Klassifikation des Bereichs der Gegenstände anbelangt "so sind die Hauptgegenstandsklassen von den Klassen der erfassenden Erlebnisse aus charakterisierbar; und erfassend sind ... alle Elementarerlebnisse. Den vier Hauptklassen der letzteren, dem Vorstellen, Denken, Fühlen und Begehren stehen sonach die Gegenstandsklassen der Objekte, Objektive, Dignitative und Desirative gegenüber." ⁴² Im Bereich der Objekte werden zunächst "unmögliche Gegenstände ... z. B. das runde Viereck, das (ebene, geradelinige) Dreieck mit mehr oder weniger als 180° Winkelsumme, die unausgedehnte Materie u. dgl." ⁴³ die auf Grund des kontradiktorischen Soseins das Sein des Objekts von vornherein ausschließen, von den möglichen Gegenständen unterschieden, die letzteren werden in nicht existente ("die goldene Berg") und existente unterteilt, die wiederum ideell ("die Zahl sieben") und reell ("mein Schreibtisch") sein

können. Hinsichtlich ihrer Struktur können Objekte Gegenstände niederer Ordnung und Gegenstände höherer Ordnung sein. Die letzteren - Relationen, Komplexe - setzen sich aus einfachen Gegenständen bzw. Inferiora zusammen und bilden Superiora im Vergleich zu ihnen. ⁴⁴ "Die Objekte sind endlich entweder vollständig oder unvollständig bestimmt, kürzer: sie sind v o l l s t ä n d i g oder u n v o l l s t ä n d i g. Jedes Ding der Wirklichkeit ist so beschaffen, daß ihm jede beliebige Bestimmung ... entweder zukommt oder nicht zukommt, indes etwa jeder Begriffsgegenstand, z.B. 'das' Dreieck, unendlich viele Bestimmungen (wie Gleichseitigkeit, Rechtwinkligkeit) weder an sich hat noch nicht an sich hat..."⁴⁵

Im Gegensatz zu den Objekten bilden die Objektive eine relativ einheitlichere Klasse. "Jedes Objektiv als solches ist ein Gegenstand höherer Ordnung," ⁴⁶ der jedoch keinen Superius-Charakter hat. Objektive können ihrerseits in eine Reihe höher bzw. niederer gestellter Objektive eingeteilt werden: "Jedes Objektiv ist ein Objektiv höherer Ordnung gegenüber einem andern Objektiv, falls dieses im ersten Objektiv Objektstelle vertritt."⁴⁷ Aber die wesentlichste Unterscheidung betrifft den Gegensatz zwischen Positivem und Negativem, der u. a. auch in der Negation zum Ausdruck kommt.

Dignitative sind eigentlich Gefühlsgegenstände. Da insgesamt vier Gefühlsklassen - in bezug auf den Inhalt auf das Sosein orientierte Ästhetische und auf das Sein gerichtete Wertgefühle, in bezug auf den Akt sinnliche und logische bzw. Wissensgefühle - unterschieden werden, kommen vier verschiedene Gegenstände in Betracht, die als das Schöne, das Gute, das Angenehme und das Wahre.

bestimmt werden können. Sie sind ebenfalls Gegenstände höher Ordnung "Überdies ist jede dieser Klassen bestimmt durch einen ihr eigenen Gegensatz, dessen Analogie zu dem zwischen Position und Negation sofort in die Augen springt, und der ebenfalls nicht auf einen Gegensatz von Positum und Negatum zurückgeführt werden kann."⁴⁸

Desiderative sind Begehrungsgegenstände. Sie lassen sich je nach der Ein- bzw. Zweiteiligkeit des Voraussetzungsgegenstandes in Sollen und Zweck unterteilen. Sie stellen ebenfalls Gegenstände höherer Ordnung dar, die durch eine spezifische Gegensätzlichkeit gekennzeichnet sind.⁴⁹

4. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit der oben skizzierten Theorie Meinongs in dem gegebenen Rahmen ist jedoch nicht möglich,⁵⁰ wir möchten jedoch unsere literatursemantische Fragestellung nach der Bestimmung der Fiktionalität in die Diskussion um Meinongs Auffassungen einbetten und so wählen wir zwei Probleme aus, von denen das erste - das des Widerspruches und des Satzes vom ausgeschlossenen Dritten - eine wichtige theoretische Frage hinsichtlich des Aufbaus des logisch-semantischen Systems darstellt, das andere hingegen sich auf die ontologischen Voraussetzungen, genauer auf die Seinsart oder Seinsstufe der fiktionalen Gegenstände bezieht.

4.1. Die erste Frage wurde bekanntlich von Russell mit polemischer Schärfe gegenüber der Gegenstandstheorie aufgeworfen.

4.1.1. In Russell (1951b) heißt es: "But the chief objection to Meinong's view seems to me to lie in the fact that it involves denying the law of contradiction when impossible objects are

constituents. If 'A differs from B' and 'A does not differ from B' are to be both true, we cannot tell, for example, whether a class composed of A and B has one member or two. Thus in all counting, if our results are to be definite, we must first exclude impossible objects ... And the difficulty is that impossible objects often subsist, and even exist. For if the round square is round and square, the existent round square is existent and round square. Thus something round and square exists, although everything round and square is impossible." ⁵¹ Diese Textstelle enthält offensichtlich zwei Argumente, ein rein logisches bezüglich des Satzes des Widerspruches und ein ontologisches, das sich aus den syntaktischen und semantischen Regeln ergibt. Meinong hat in Meinong (1907) versucht, auf beide Argumente eine entsprechende Antwort zu geben. Im Zusammenhang mit dem Einwand Russells, daß "durch Anerkennung (unmöglicher) Gegenstände der Satz des Widerspruches seine unumschränkte Geltung verlöre", schreibt er folgendes: "Natürlich kann ich dieser Konsequenz in keiner Weise ausweichen: wer sich einmal auf ein 'rundes Viereck' einlässt, wird einem Viereck oder sonst einem Objekte gegenüber, das zugleich rund und nicht rund ist, nicht zurückhaltender sein dürfen. Man wird aber auch, soviel ich sehe, schwerlich Grund haben, hieran Anstoß zu nehmen: der Satz des Widerspruches ist ja von niemandem auf anderes als auf Wirkliches und Mögliches bezogen worden. Freilich zunächst darum, weil man ausser dem Wirklichen und höchstens dem Möglichen nicht leicht etwas in den Kreis der Betrachtung gezogen hat. Aber indem das Denken grundsätzlich auch das Unmögliche in seine Sphäre einbegreift, verlangt, was auf dem engeren Gebiete Geltung beanspruchen durfte, für das erweiter-

te natürlich eine besondere Prüfung, deren allfällig negatives Ergebnis der Geltung des Altbewährten innerhalb der alten Grenzen keinerlei Eintrag tut." ⁵² Auf diese Weise wird zwar die Verletzung des logischen Gesetzes zugegeben, aber seine allgemeine Gültigkeit, die in der extensionalen Logik meist angenommen wurde, wird in Frage gestellt. Meinongs Argumentation wird jedoch von Russell nicht akzeptiert, in Russell (1907) so reagiert er auf Meinongs Antwort: "This reply seems to overlook the fact that it is of propositions (i. e. of 'Objectives' in Meinong's terminology) not of subjects, that the law of contradiction is asserted. To suppose that that two contradictory propositions can both be true seems equally inadmissible whatever their subjects may be." ⁵³ Russell hält also an der Allgemeingültigkeit des Satzes vom ausgeschlossenen Dritten fest und behauptet, daß bei der richtigen Einschätzung der Kontradiktion Propositionen und nicht einzelne Subjekte oder Gegenstände der Aussagen in Betracht kämen. In seinen späteren Arbeiten, wo er dem hier zunächst hypotetisch formulierten Gegenargument eine positive Form zu verleihen versucht, wählt Meinong gerade den von Russell für verfehlt gehaltenen Weg: er ist bemüht, das Verhalten verschiedener Gegenstandsklassen in bezug auf dieses logische Gesetz zu untersuchen und so entsteht die Lehre von den vollständigen und den unvollständigen Gegenständen. Aber noch bevor wir darauf eingehen, sollen wir die um das ontologische Argument Russells entstandene Diskussion so weit verfolgen.

4.1.2. In Meinong (1907) weist Meinong darauf hin, daß die von Russell erwähnte Schwierigkeit mit der Existentialprädikation zusammenhänge. "Indem man das Partizip 'existierend' oder dergleichen bildet, gelangt man ja wirklich in die Lage, einem Objekt

formell ganz ebenso Existenz nachzusagen wie man ihm sonst ein Soseinsprädikat nachsagt ... Aber dieses Superplus an Bdstimmungen, die an der Existenz hängen und die wir ... darum Existentialbestimmungen nennen könnten, sind niemals die Existenz selbst, so gewiss das Dasein kein Sosein und auch das Sosein kein 'So', d. h. das Objektiv kein Objekt ist. Darum kann man auch derlei Existentialbestimmungen zu anderen Bestimmungen fügen, von einem 'existierenden goldenen Berg' ebenso reden wie von einem 'hohen goldenen Berg' ebenso reden wie von einem 'hohen goldenen Berg', und dann von jenem ebenso gewiss das 'existierend' als Prädikat aussagen wie von diesem das 'hoch'. Gleich wohl existiert darum jener Berg so wenig wie dieser: 'existierend sein' in jenem Sinne der Existentialbestimmung und 'existieren' im gewöhnlichen Sinne von 'Dasein' ist eben durchaus nicht dasselbe. Natürlich wäre genau das nämliche auch vom runden Viereck auszuführen; und so dürfte B. Russell der Position von den unmöglichen Gegenständen eine Unzukömmlichkeit zur Last legen, von der an ihnen in Wahrheit nichts anzutreffen ist." ⁵⁴ Meinongs Ausführungen sind nicht sehr klar, so kann man sich über Russells lapidare Antwort nicht wundern: "Meinong's next argument is an answer to my contention that, on his principles, 'the existent round square' exists. To this he replies that it is existent; but does not exist. I must confess that I see no difference between existing and being existent; and beyond this I have no more to say on this head." ⁵⁵ Selbst Chisholm, der die Meinongsche Philosophie sehr hoch einschätzt, findet diese Unterscheidung unglücklich und meint: "Meinong replied that 'existent' is not a predicate, not a 'Soseinbestimmung', and hence he should have said that 'The existent round square is existent' is false" ⁵⁶ Grossmann zieht den

gleichen Lösungsvorschlag ebenfalls in Betracht,⁵⁷

aber er bleibt dabei nicht stehen, sondern versucht zu explizieren, warum Meinong diese dubiose Unterscheidung vorgezogen hat; er kommt dabei zu folgendem Ergebnis: "In order to conceive of, say, the round square, one must pick out this nature from the boundless realm of Aussersein. That one can fasten on this entity is guaranteed by the principle of unlimited freedom of assumption. But this same principle also guarantees that one can think of an existing round square. Clearly, to think of an existing round square is not the same thing as to think just of a round square. Thus the objects before mind must be different in these two cases. We can now understand why Meinong has to introduce 'existential determinations'. It is such a determination that distinguishes the one intention from the other. This determination is required for epistemological reasons. Existence may not be part of an object, but it can be thought of as belonging to something. Hence it can be before the mind just as well as an ordinary property. Meinong, having reasoned like this, saves his principle of the independence of so-being from being by claiming that it is not full-fledged existence, but merely an existential determination that is before the mind in such a case."⁵⁸ Meinongs Entscheidung scheint somit nachvollziehbar zu sein, was jedoch deren immerhin paradoxalen Charakter nicht verschwinden läßt: die zweifache Artikulierung der Existenzbestimmung ist die Folge der These von der Unabhängigkeit von Sein und Sosein, die Auseinanderhaltung von "existierend sein" und "existieren" ist der Preis, der dafür in letzter Konsequenz zu halten ist. Dieses Ergebnis wird allerdings nur solange für unbefriedigend gehalten, sofern man nicht

bereit ist, Existenz auf zwei verschiedene Prädikate zurückzuführen. Alle neueren Beweise der Richtigkeit der Meinongschen Argumentation weisen dieses strukturelle Merkmal auf, so wird in Parsons (1974) und (1978) zwischen nuklearen und extranuklearen Eigenschaften unterschieden, und Existenz sowohl als nukleares als extranukleares Prädikat eingeführt, in Castañeda (1972) wird u.a. zwischen einer sog. Meinongschen Prädizierung, die eine Eigenschaft einem Individuum in ontologischer Allgemeinheit zuordnet, und einer auf die Aktualität bezogenen "Consubstantiation" unterschieden die Eigenschaften, die aktualisierbaren konkreten Individuen zuschreibt und auf diese Weise wird eine zweifache Interpretation des fraglichen Satzes ohne weiteres möglich (vgl. Castañeda (1972)). In Rapaport (1978) wird eine Erweiterung des Meinongschen Systems vorgeschlagen, die zwischen Meinongschen, d. h. gedanklichen und aktuellen Objekten, bzw. zwei Sorten von Prädikationen unterscheidet: zwischen der auf Meinongschen Objekte bezogenen Konstituenz und der über aktuellen Objekten definierten Exemplifikation, das führt offensichtlich auch zu dem gewünschten Ergebnis.

In Meinong (1915) versucht Meinong die Unterscheidung zwischen "existierend" und existiert" auf eine neue Art und Weise zu rechtfertigen, die im wesentlichen auf der Unterscheidung zwischen Kontemplation und Penetration beruht. "Kontemplativ ist das Verhalten des Annehmenden, aber nicht minder das des Vorstellenden als solchen. Daß man die Annahmen so lange einfach mit den Vorstellungen identifiziert hat, geht sicher nicht zum kleinsten Teile auf die Verwandtschaft dieser beiden Erlebnis-klassen zurück, - und zugleich auf den Gegensatz zum Urteil, das

jederzeit eine penetrative Verhaltensweise ist, so daß jeder ... Überzeugte an ein penetratives Treffen einer Tatsache als an die selbstverständliche Leistung seines Urteils glaubt. In Wahrheit ist nicht jedes Urteil zugleich solch ein penetratives Treffen, da dem falschen Urteil, indem es etwas Untatsächliches erfaßt, das zu treffende tatsächliche Objektiv fehlt. Das evidenzlos gefällte, aber (äußerlich) wahre Urteil erfaßt und trifft eine Tatsache penetrativ, aber nur gewissermaßen per accidens, indes dem evidenten und daher (innerlich) wahren Urteil das penetrative Treffen von Natur zukommt. Natürlich kann ein tatsächliches Objektiv per accidens auch durch eine Annahme erfaßt werden: das bleibt aber stets ein kontemplatives Erfassen, das durch den Zufall der Tatsächlichkeit des so erfaßten Objektes in keiner Weise penetrativ gemacht werden kann." 59

Meinong behauptet, "daß 'A existiert' mit 'A ist existierend' keinesfalls identisch ist. Auch 'die Blume blüht' ist genau genommen nicht dasselbe wie 'die Blume ist blühend': dort liegt ein einfaches Soseinsobjektiv vor von der ... Form 'A ist B', hier ein von jenem abgeleitetes Soseinsobjektiv etwa von der Form 'A ist B-seiend' ... Für unseren Reduktionsversuch bedeutet dies, daß auch in 'existierend sein' das Existieren kurzweg enthalten ist. Was in der Wendung 'A ist existierend' dem A in einem Soseinsobjektiv prädiiziert wird, ist selbst nicht etwa ein Objekt, sondern nach wie vor, wenn auch diesmal in der Stellung des Materials für ein anderes Objektiv, selbst ein Objektiv, das seine Einteiligkeit durchaus bewahrt hat. Was man in der Hoffnung, zu 'reduzieren', geleistet hat, ist nur der Ersatz des Einfacheren durch ein Komplexeres, das das Einfache unreduziert in seiner Eigenartigkeit nach wie vor in

sich schließt." ⁶⁰ Die Analyse der nachweislich unterschiedlichen Struktureinheiten führt zur Konkretisierung dieses zunächst abstrakten Unterschiedes. "Näher erschließt sich nun ... das Verständnis der ganzen immerhin einigermaßen befremdlich sich darstellenden Sachlage, wenn man bedenkt, was unseren oben durchgeführten Untersuchungen gemäß durch die Annahme, daß A sei, konkreter also etwa, daß es existiere, überhaupt geleistet werden kann. Das A wird dadurch in einem positiven Existentialobjektiv maximaler Seinshöhe erfaßt, aber, wie bei jeder Annahme, nur kontemplativ erfaßt, so daß das der Penetration vorbehaltene Modalmoment fehlt. Kann man also von analytischen Urteile billigerweise nicht erwarten, daß darin mehr beurteilt wird, als vorher 'beannahmt' wurde, dann darf das Urteil 'das existierende A existiert' nicht auf tatsächliche Existenz, sondern nur auf Existenz maximalen Seinsbetrages, aber ohne Modalmoment gedeutet werden, und dann steht der Geltung dieses Urteils zunächst keinerlei Bedenken im Wege. Anders ausgedrückt: obwohl das analytische Urteil, wie jedes Urteil, kein kontemplatives, sondern ein penetratives Erlebnis ist, so kann sein Material doch das Gebiet der Kontemplation nie überschreiten. Das besagt, daß zunächst das Partizipium 'existierend' nicht, wie sonst gewöhnlich, tatsächliche Existenz bedeuten darf, sondern nur soviel, als durch bloß kontemplative Mittel (wenigstens direkt) erfaßbar ist, also eben die maximale Seinshöhe.

Was aber das grammatische Prädikat 'existiert' anlangt, so drückt dieses als Verbum eines behauptenden Satzes sicher ein penetratives Erlebnis aus, - das gegenstandstheoretische Prädikativ aber, das es hier bedeutet, weist in seinem Material wieder

nur die um das Modalmoment gleichsam depontenzierte Tatsächlichkeit, d. h. die Seinshöhe auf. In dieser Hinsicht ist eigentlich die Wendung 'das existierende A ist existierend' insofern durchsichtiger, als hier das Wort 'existierend' zweimal in genau übereinstimmendem Sinne zu deuten ist, nämlich jedesmal kontemplativ, während in 'das existierende A existiert' und noch auffälliger in dem noch schwerfälligeren 'das A, das existiert, existiert' einmal eine rein kontemplative, einmal eine sozusagen sowohl kontemplative als penetrative Bedeutung vorliegt, Entschlüsse man sich daher vorübergehend zu der Konvention, das Partizip 'existierend' resp. 'seiend' nur auf die Seinshöhe (ohne Modalmoment), dagegen sonst 'existieren' resp. 'sein' in gewöhnlicher Weise auf tatsächliches Sein zu beziehen, so wäre einfach zu sagen: ... das Urteil 'das existierende A existiert' ... ist kein analytisches Urteil und hat keinerlei Legitimation in sich. Wer seine Legitimation zu vertreten versucht, übersieht, daß in dem 'existiert' nicht, wie in dem 'ist existierend' gleichsam neben der penetrativen noch eine kontemplative Komponente Raum hat, so daß, wenn nicht auf alle Penetration verzichtet sein soll, hier jeder Anteil bloßer Kontemplation ausgeschlossen ist." ⁶¹ Es sei dahingestellt, welche große Beweiskraft dieser Argumentation mit ausgeprägtem sprachreglementierendem Charakter beigemessen werden soll, ob es zulässig ist, das Partizip "existierend" nicht mit der üblichen Bedeutung "Existenz", sondern deren kontemplativem Surrogat auftreten zu lassen, usw. auf jeden Fall weicht diese - vielleicht übersehene - Stelle von den neueren Interpretationen des Meinong'schen Systems mehr oder weniger erheblich ab. Viel wichtiger ist jedoch die Tatsache, daß die Formulierung dieser

These zugleich eine wesentliche Einschränkung im Hinblick auf das Prinzip der Annahmefreiheit mit sich bringt. Meinong versucht zwar, dieses Zugeständnis als unbedeutend aufzuweisen, im Grunde wird aber das zentrale Prinzip seines Systems in Frage gestellt. Im Gegensatz zu der Soseinsbestimmung, wo das Prinzip auch weiterhin unbeschränkt gültig sein soll, steht es in bezug auf das Sein "keineswegs in meiner Macht ..., einen tatsächlich seienden Gegenstand von der ins Auge gefaßten Beschaffenheit auch wirklich zu treffen. Meine Machtvollkommenheit bleibt hier vielmehr genau um das Modalmoment zurück. Was ich da also in Wahrheit erfasse, ist ... nicht der tatsächlich existierende Gegenstand, sondern bestenfalls der Gegenstand in einem Seinsobjektiv maximaler Höhe. Was darüber hinaus liegt, daran findet meine Annahmefreiheit insofern eine Schranke, als das eben überhaupt nicht mehr annehmend erfaßt werden kann." 62

Damit wollen wir die ontologische Frage einstweilen bewenden lassen, auf ähnliche Probleme müssen wir im Zusammenhang unserer zweiten Frage noch einmal eingehen, jetzt sollten wir unsere Aufmerksamkeit auf die Vorschläge konzentrieren, die Meinong hinsichtlich des Satzes vom ausgeschlossenen Dritten formulierte.

4.1.3. In seiner Lehre von den vollständigen bzw. unvollständigen Gegenständen geht Meinong davon aus, daß im Bereich der existenten Gegenstände der Satz vom ausgeschlossenen Dritten seine volle Gültigkeit besitzt: "Natürlich vermöchte kein menschlicher Intellekt auch beim unscheinbarsten Dinge der Wirklichkeit die Unendlichkeit der ihm ... eignenden Bestimmungen auszuschöpfen. Aber daß sie ihm alle eignen, darüber kann nicht der leiseste

Zweifel bestehen: es kann eben keinen Gegenstand geben, von dem nicht mit Recht zu sagen wäre, daß er dem in Rede stehenden Dinge, sei es im Sinne des Wasseins, sei es im Sinne des Wisseins, zukommt oder nicht zukommt. Das ist ja der einfache Sinn des principium exclusi tertii." ⁶³ "Man halte nun der eben gekennzeichneten Sachlage diejenige entgegen, die etwa der Gegenstand 'etwas Blaues' in abstracto aufweist ... wenn man nun fragt, ob in diesem Gegenstande, falls man unter keinem wie immer gearteten Gesichtspunkte über ihn hinaus - und damit zu einem anderen Gegenstande übergeht, das Moment der Ausgedehntheit in irgend einer Weise als eine Eigenschaft desselben enthalten sei, so kann hierauf nur mit einem zweifellosen 'Nein' geantwortet werden. Fragt man nun weiter, ob vielleicht mehr Grund vorliegt, unseren Gegenstand 'etwas Blaues' als unausgedehnt oder auch als nicht-ausgedehnt in Anspruch zu nehmen, so fehlen selbst jene Impulse hierfür, die es zunächst, wenn auch mit Unrecht, nahelegen konnten, dem Gegenstande die Ausgedehntheit zuzusprechen. Das 'Nein' fällt in dieser Hinsicht also womöglich noch bestimmter aus, so daß man zusammenfassend sagen kann: Blaues ist, für sich betrachtet, so wenig ausgedehnt oder unausgedehnt, als umgekehrt das Ausgedehnte, für sich betrachtet, blau oder nicht-blau heißen dürfte. Nennt man also einen Gegenstand A in bezug auf einen Gegenstand B dann bestimmt, wenn von A mit Recht behauptet werden darf, entweder, daß es B ist, oder daß es B nicht ist, dann ist Blaues in bezug auf Ausdehnung unbestimmt, und das im Satz vom ausgeschlossenen Dritten enthaltene, bei Wirklichem und Bestehendem ... bewährte Prinzip, daß jeder Gegenstand in bezug auf jeden Gegenstand bestimmt sein müsse, hat beim Gegen-

stande Blaues in abstracto keine rechtmäßige Anwendung mehr." ⁶⁴
Die Ergebnisse dieser Überlegung können die gegen die herkömmliche Formulierung des Satzes vom ausgeschlossenen Dritten den Einwand erheben, "daß sie nur unter einer Voraussetzung zu Recht besteht, auf die man gewöhnlich nicht Bedacht nimmt. Sind zwei Gegenstände A und B gegeben, so ist von vornherein nicht selbstverständlich, daß A hinsichtlich B überhaupt bestimmt, ich will kürzer sagen, daß A B-bestimmt ist. Nur wenn A dies ist, dann besteht die Alternative, daß diese B-Bestimmtheit eine positive oder negative ist, indes sich nun ein Drittes neben Sosein und Nichtsosein als ausgeschlossen erweist." ⁶⁵ Die Allgemeingültigkeit des Satzes wäre nur dann zu retten, wenn der Begriff der Negation auf die Weise erweitert würde, daß sie beide Eventualitäten - und zwar die klassische Negation 'A ist nicht B' und die Unbestimmtheit 'A ist in bezug auf B nicht bestimmt' - gleicherweise umfaßt. Das bedeutet aber praktisch soviel, daß Satz- und Prädikatsnegation voneinander unterschieden werden: "Hält man ... die Urteile 'es ist nicht, daß A B ist' und 'A ist nicht B' zusammen, so ist vor allem zweifellos, daß sie nicht etwa identisch sind; denn dort handelt es sich um das Nichtsein eines Soseins, hier um ein Nichtsosein, im ersten Fall im wesentlichen um ein Objektiv höherer, im zweiten um eines niederer Ordnung." ⁶⁶ In R. Routley - V. Routley (1973) lesen wir das folgende Kommentar dazu: "Meinong explained the distinction between wider and narrower negation as the distinction between Nichtsosein or not-so-being, which may be taken as the presence of the opposite property, and das Nichtsein eines Soseins or the not-being-of-a-so-being, which may be explained as the absence of the property ... Given this negation scope distinction impossibilia

can be admitted as full logical subjects, and the AP (=Assumption Postulate) can be applied to them without inconsistency to provide appropriate properties ... Thus, for example, Meinong's round square is, by the AP, both round and square, and so has the properties of roundness and non-roundness, whence, particularly, some object, namely an impossible one, has the properties of roundness and non-roundness. The law of non-contradiction, according to which no proposition is both true and false (or, what is equivalent under commonly made assumptions, that it is not the case that both xf and $\sim xf$), is not thereby violated, because internal negation does not imply wider or external negation; in particular that x is not round does not imply that it is not the case (or false) that x is round. There is no inconsistency in Meinong's position because the law of non-contradiction (and similarly the law of excluded middle) holds generally only for external negation, not for internal negation." ⁶⁷ Meinong ist es also gelungen, seine von den üblichen Vorstellungen über Widerspruch so stark abweichende Idee durch eine gestreichte formale Lösung zu untermauern, die in den neueren logischen Versuchen den sogenannten Meinong'schen Systemen zugrundeliegt. ⁶⁸ Die angeführte Überlegung Meinongs führt zu der oben schon erwähnten Unterscheidung zwischen vollständig bestimmten oder vollständigen bzw. unvollständig bestimmten oder unvollständigen Gegenständen. Die bisherigen Ausführungen betrafen das Sosein der Gegenstände, Meinong versucht aber seine Untersuchung auch auf ihr Sein zu erstrecken. "Daß alles Seiende, genauer also alles Existierende oder Bestehende, vollständig soseinbestimmt ist, haben wir gesehen; kann

man nun auch umgekehrt behaupten, daß alle Gegenstände mit vollständig bestimmtem Sosein existieren oder bestehen? Das wäre sicher falsch: nichts ist leichter, als sich Gegenstände auszu-denken, die nicht existieren oder selbst, da ihnen ein innerer Widerstreit anhaftet, auch nicht bestehen, ohne daß darum irgend eine ihrer Bestimmungen als offen gelassen in Anspruch genommen werden müßte." ⁶⁹ Meinong gibt kein Beispiel, nach Grossmann (1974) könnten die vollständigen Objekte "a particular golden mountain" und "a particular round square" ⁷⁰ in diesem Zusammenhang erwähnt werden. Was umgekehrt die unvollständigen Gegenstände betrifft, so gilt der Grundsatz: "unvollständig soseinsbestimmte Gegenstände sind ... seinsunbestimmt." ⁷¹

4.1.4. Meinongs Ausführungen betreffen eine Reihe von grundlegenden Problemen der literarischen Semantik. Den Zusammenhang, der zwischen seiner gegenstandstheoretischen Auffassung und ästhetisch-literaturtheoretischen Fragestellungen besteht, hat er selbst klar gesehen und ist auf die letzteren an manchen Stellen ausführlich eingegangen und hat dabei eine theoretische Konzeption formuliert, die durch ihre semantisch-ontologische Konsequenz als repräsentativ für eine realistische Auffassung in der Literaturtheorie angesehen werden kann. Meinong führt die Fiktionalität auf die Kategorie der Annahme zurück. Er geht dabei vom Spiel aus, das auf einer "Annahmeansicht" beruhen soll, was soviel bedeutet, "daß der Spielende an sich und an anderen Eigenschaften, Situationen u. dgl. 'fingiere', um dann häufig, solange das Spiel währt, zu tun als ob er an die Fiktion glaubte, obwohl ihm solches völlig ferne liegt." ⁷² "Daß es der Kunst nicht an allen Anknüpfungspunkten

und an jeder Verwandtschaft mit dem Spiele fehlen kann, ergibt sich schon aus der freilich recht äußerlichen Tatsache, daß es eine Kunstübung gibt, die man kurzweg 'Spielen' nennt." ⁷³ Er weist nach, daß so wie im Spiel, im psychischen Leben des seinen Beruf ausübenden Schauspielers den Annahmen eine ganz grundlegende Stellung zukommt ... Von der vorwiegend redenden, jedenfalls reproduktiven Kunst des Schauspielers vollzieht sich leicht der Übergang zur wesentlich redenden, aber produktiven Kunst des Dichters. Und da leuchtet ein, daß der Dramatiker unvermeidlich vor die Aufgabe gestellt sein wird, sich während der Konzeption seines Dramas nicht nur in eine, sondern abwechselnd nahezu in alle Personen seines Dramas zu 'versetzen'. Auch der Epiker, mag er übrigens in Versen oder in Prosa reden, wird nur ausnahmsweise wahre Geschichten zu erzählen, ebenso der Lyriker mindestens weitaus nicht immer die ihm eben jetzt gegenwärtigen Gefühle und Stimmungen zum Ausdruck zu bringen haben. Anerkanntermaßen tritt hier allenthalben die 'Fiktion' in ihre Rechte: Fiktion ist aber eben Annahme." ⁷⁴

"Im Spiele vor allem gibt es ja so häufig Mitspielende, die nicht selten eine ganz unerläßliche Voraussetzung des betreffenden Spieles sind, und für deren Verhalten in erster Linie wesentlich zu sein pflegt, daß sie auf die ihnen 'mitgeteilten' Annahmen durch gegenstandsgleiche Annahmen reagieren, um dann immerhin durch das Ziehen praktischer oder logischer Konsequenzen, wohl auch durch das mehr oder minder willkürliche Hinzufügen neuer Annahmen das Spiel weiter zu führen. In gleicher Weise steht dem schaffenden wie dem reproduzierenden Künstler das seine Leistungen aufnehmende 'Publikum' als mehr oder minder unentbehrliches Komplement gegen-

über, und bei dem dieses 'Aufnehmen' ausmachenden Verhalten spielen wieder die aufsuggestierten Annahmen eine fundamentale Rolle."⁷⁵

Er kommt zu der Ansicht, "daß der Zuhörer eben keine andere Aufgabe zu erfüllen hat, als das anzunehmen, was, wie wir sahen, der Erzähler, indem er erzählt, ja gleichfalls annimmt." ⁷⁶

Meinongs Thesen versuchen die von Woods (1974) als die Ansicht des naiven Lesers qualifizierte ziemlich weitverbreitete Auffassung hinsichtlich der Kommunikation fiktionaler Texte durch ein kohärentes System zu begründen bzw. zu erklären.

Dabei handelt es sich nicht um eine Kodifizierung der in der literaturwissenschaftlichen oder sonstigen Praxis spontan herausgebildeten "ordinary naive theory", die im Sinne der Analyse von Woods (1974) und Routley (1979) inkonsistent ist und deren wesentliche Thesen nach Routley (1979) folgendermaßen zusammengefaßt werden können:

"(1) Purely fictional items ... do not exist, and never have; they are unreal, do not come into existence, are causally unrelated to actual objects - and similarly for a batch of properties linked with (real) existence.

(2) Notwithstanding (1), what an author ratifies, e. g. for his characters, holds ...

(2.1.) Fictional objects have a wide range of ordinary and extraordinary properties ...

(2.2.) Identity, difference and numerical statements hold regarding fictional objects ...

(2.3.) An author may ratify inconsistency and incompleteness and departures from logical laws or physical laws." ⁷⁷ Das Prob-

lem besteht für die naive Theorie offensichtlich darin, These (1) mit These (2) in Übereinstimmung zu bringen, was im Bereich der logischen und ontologischen Konzeption auf unüberwindliche Schwierigkeiten stößt. In Meinongs expliziten Stellungnahmen zu literatursemantischen Fragen ist die Einführung des Annahme-Konzeptes von großer theoretischer Bedeutung, sie ermöglicht sowohl die sprachlich-strukturelle als auch die ontologische Bestimmung von fiktionalen Texten und kann gleich den von Leibniz inspirierten Ansätzen von Bodmer und Breitinger als Vorläufer der in den 70-er Jahren auftretenden literarischen Semantik der möglichen Welten angesehen werden. Sie liefert die Grundlage, auf der die Theorie der Fiktionalität und überhaupt die der Literatur ohne Zuhilfenahme verschiedener Platonischer oder irrationalistischer Vorstellungen aufgebaut werden kann. Der sinnvolle Ausbau dieser Theorie im Sinne Meinongs impliziert die sachgerechte Einbeziehung einiger allgemeiner gegenstandstheoretischer Postulate. Zwei allgemeine Thesen wären nach Routley (1979) die folgenden: "Meinong's position upon assumed items can be seen as developing from a combination of two theses:

(i) There are no limitations on what one can assume; one can assume anything one likes, however bizarre, inconsistent, nonsensical, etc. This unlimited assumption thesis is a direct analogue of the unrestricted imagination thesis fundamental to a comprehensive theory of fiction.

(ii) An assumed item has the properties it is assumed to have."⁷⁸

Das größte Problem der naiven Theorie - die Inkonsistenz zwischen der oben angeführten These (1) und (2) - ließe sich mit

Hilfe der Meinongschen These von der Unabhängigkeit des Soseins vom Sein aufheben.

4.1.5. In Woods (1974) heißt es zwar, daß die naive Ansicht, das Explicandum von Meinong nur eine schwächere Version dieses Prinzips zulasse bzw. erfordere: "For if Sein is taken narrowly, as existence, and if Holmes' Sosein includes his fictionality, then Holmes' Sosein implies his incapacity for Sein, and Meinong's principle is breached," ⁷⁹ aber es ist sehr fragwürdig, ob die Prämisse, Fiktionalität eine Soseinsbestimmung sei, ihre Gültigkeit besitzt, u. E. würde eine solche Lösung das ganze Prinzip in Frage stellen, praktisch würde dann Sein doch vom Sosein abhängen, sie ist also innerhalb eines Meinongschen Ansatzes nicht zu akzeptieren. In einer bestimmten Hinsicht sind gerade fiktionale Objekte die Paradebeispiele für das erwähnte Prinzip: sie haben manche Soseinbestimmungen ohne deshalb einen Anspruch auf Sein erheben zu können. Diese seinsunbestimmten Objekte, auf deren Existenzweise wir weiter unten zurückkommen werden, sind unvollständige Gegenstände: indem die im Text zum Ausdruck kommende Annahme des Erzählers hinsichtlich des Bestehens bzw. Nicht-Bestehens von Zusammenhängen maßgeblich ist, kann über Sachverhalte, die vom Text nicht gefolgert werden können, keinerlei Aussagen gemacht werden. Um Woods' Beispiel aufzugreifen, ist auf Grund Doyles' Texten unentscheidbar, ob Holmes ein Muttermal auf dem Rücken hatte oder nicht. In der Terminologie von Meinong ausgedrückt ist der fiktionale Gegenstand Holmes hinsichtlich eines Muttermals auf dem Rücken unbestimmt, folglich ein unvollständiger Gegenstand. Dies führt uns zu dem oben angeschnittenen Pro-

blem für oder wider den Satz vom ausgeschlossenen Dritten zurück und erfordert eine eindeutige Stellungnahme. Dies umsomehr, da in dem wertvollen Beitrag zu einer eigenständigen Logik der Fiktion in Woods (1974) die Lösung dieser Frage als ein zentrales Problem angesehen wird, von dem ausgehend die ganze Struktur der Logik der Fiktion bestimmt wird. Woods vertritt dabei den Standpunkt, der zwar auf dem Gebiet der Fiktionalität die Verletzung des logischen Gesetzes als eine Realität anerkennt, aber sie mit logisch-semanticen Mitteln auf eine Weise aufzulösen versucht, daß dies der angenommenen allgemeinen Gültigkeit des logischen Gesetzes keinen Abbruch tut, d. h. die logisch-semantiche Integrität soll auf einer höheren Ebene wieder hergestellt werden. Woods' Versuch scheint uns - so verdienstvoll er in der Herausbildung einer Logik der Fiktion und der Beleuchtung mancher philosophischen Fragen gewesen sein mag - in seiner Grundkonzeption und speziell in der Frage des Satzes vom ausgeschlossenen Dritten verfehlt zu sein. Um das nachweisen zu können, müssen wir zunächst einige von ihm stillschweigend angenommene Voraussetzungen hinsichtlich der Grenzen der Fiktionalität etwas genauer prüfen, da die Thesen oft die Konsequenzen dieser Vorentscheidungen darstellen.

Die erste und grundlegende Unterstellung ist, daß fiktionale Aussagen eine in sich konsistente Klasse darstellen, die durch eine einheitliche Logik zu charakterisieren wäre.⁸⁰ Diese Annahme wird durch eine ziemlich dogmatische Konzeption von der Semantik gestützt, die die Einbeziehung von Kontextbeziehungen von vornherein ausschließt und überhaupt vom pragmatischen Gebrauch der Texte abstrahiert.⁸¹ Die Vielfalt der fiktionalen Texte auf eine

einzigste Standardlogik zurückzuführen, erscheint uns ein in mancher Hinsicht unzulässiges Unternehmen, das die Textklasse selbst auf eine unzureichende Weise charakterisiert und bei deren Behandlung von wesentlichen Momenten absieht. Das semantische Prädikat "fiktiv" wird einem Text zugesprochen, wenn er bestimmten Kommunikationsbedingungen erfüllt, d. h. wenn er merklich in einer tradierten literarischen Kommunikationsform übermittelt und in der Formulierung spezifischen Regeln der Gattung gerecht wird. Woods zieht diese Bedingung in Betracht, indem er die von Meinong skizzierte Ansicht des naiven Lesers in der Grundessenz - ausgedrückt als Sayso-condition - beibehält: fiktionale "Wahrheit" wird in bezug auf das auktoriale Setzen hin festgestellt, was unter anderem eine implizite Bezugnahme auf eine besondere Kommunikationsform mitenthält. Woods begeht jedoch den Fehler, die Sayso-Bedingung ein für alle Mal festsetzen zu wollen, was entweder die Hypostasierung einer einzigen auktorialen Form (des allwissenden Erzählers) oder die nichtsagende Formel "der Text steht im Buch x" bedeutet, und auf diese Weise ist er außerstande, den großen Reichtum der unterschiedlichen Organisationsweisen zu erfassen, die sich einerseits in den historisch, kulturell und sozial verschiedenen Gemeinschaften hinsichtlich der Konvention der literarischen Kommunikation in der Tat herausgebildet haben, und die andererseits zufolge der Gattungsunterschiede und der Möglichkeiten der literarischen Ausdrucksweise realiter und potentiell in Betracht kommen. Wir schließen uns in dieser Hinsicht der Kritik in Routley (1979) an, wo es u. a. heißt: "For a work of fiction can be based upon, or incorporate, a logic (and likewise an arithmetic, a geometry, or a physics) as strange or

bizarre or idiosyncratic as the author cares to choose: again provided the work hangs together appropriately, there are no limits on the organising logic or mathematical theory." 82

4.1.6. Aber sehen wir, wo die Grenzen dieser Klasse von fiktionalen Objekten sind. Woods möchte sie auf eine überraschende Weise nicht nur gegenüber den Realien, sondern einer spezifischen Klasse der non-existenten Objekte abgrenzen, die er im Gegensatz zu den fiktionalen "non-entities" "non-suches" nennt und als deren distinktives Merkmal das Fehlen der für die fiktionalen Aussagen charakteristischen "Wette-sensitivität" eines spezifischen Wahrheitskriteriums annimmt. Um ein Beispiel zu nennen, die Wahrheit des Satzes

(4) Holmes lived in Baker Street

wäre in bezug auf die Sayso-Bedingung in Doyles'Detektivroman entscheidbar, während die Wahrheit des Satzes

(5) The present King of France is bald

einfach unentscheidbar ist. Der Sinn dieser Unterscheidung ist die Einschränkung der fiktionalen Objekte auf den intuitiv klarsten Fall und das scheint ein berechtigtes behutsames Verfahren zu sein, selbst wenn man im Prinzip zugeben muß, daß sich die abgesonderten Fälle - neben "non-suches" auch mythische Namen u. dgl. hierhergerechnet - im wesentlichen auch als Spezialfälle der fiktionalen Namen auffassen ließen. Um auf diesem ziemlich unsicheren Wege nicht irrezugehen, ist es ratsam, den Begriff der Fiktion zunächst so eng wie möglich zu fassen und erst von dem geklärten Fall ausgehend, entsprechende Erweiterungen einzuführen. Deshalb soll Fiktion in erster Annäherung durch narrative

Texte exemplifiziert werden, die in einer literarischen Kommunikationsform vermittelt werden. Auf diese Weise bleiben mythische Namen wie Pegasus, in wissenschaftlichen Werken eingeführte fiktionale Wesen vom Durchschnittsmenschen über die im ersten Bewegungsgesetz Newtons vorkommenden Körper bis zu den Subjekten, die in den grammatischen Beispielsätzen enthalten sind, außer Acht bzw. sie werden einstweilen in den Hintergrund gedrängt.

Wie einleuchtend uns auch diese Einschränkung erscheint, umso problematischer ist eine andere These Woods', die übrigens auch in Zusammenhang mit der Verletzung des Satzes vom ausgeschlossenen Dritten eine wichtige Rolle spielt. Woods ist der Ansicht, daß fiktionale Objekte nicht nur rein, sondern auch mit realen Objekten gemischt auftreten können, und dieser letztere Fall bringt verschiedene gemischte Seinsmodi (mixed modes of being) hervor. Es handelt sich im wesentlichen um zwei grundlegende Fälle, die zunächst durch die folgenden Beispiele

(6) Holmes had tea with Gladstone

(7) Freud psychoanalyzed Gradiva

eingeführt werden sollen. Nach der Ansicht Woods' rufen Sätze wie (6) Widersprüche hervor, indem die reale Lebensgeschichte Gladstones offensichtlich kein Treffen mit dem namhaften, aber fiktiven Detektiv enthält und meint, der Naivist könne aus dieser widersprüchlichen Lage nur unter der Bedingung einen Ausweg finden, wenn verschiedene neue Begriffe wie Geschichte-Träger (History-Constitutive) eines realen bzw. einer fiktionalen Entität, Fiktionalisation über eine reale bzw. eine fiktionale Entität - eingeführt werden, was auf einer anderen Ebene die naive Theorie ad

absurdum führt. Der angeprangerte Widerspruch ist jedoch nicht rein logischer Natur, er ist vielmehr die Konsequenz eines stillschweigend angenommenen ontologisch-referentiellen Standpunktes, namentlich, daß Gladstone auf eine wirkliche Person, genauer auf den Prime Minister Großbritanniens referiert. Das ist ohne Zweifel ein möglicher Standpunkt, aber in der Fachliteratur sind auch andere Auffassungen vertreten, nach Devine (1974) müßte der in dem fiktionalen Text vorkommende Gladstone selbst fiktional sein und wir werden Gelegenheit finden, auch andere Auffassungen kennenzulernen, denn wir kommen auf diese Fragen im Zusammenhang mit der Ontologie zurück. Soviel sollte auf jeden Fall festgehalten werden, daß Woods' Argument zumindest unzureichend begründet ist.

Was den zweiten Beispielsatz anbelangt, er ist ziemlich schlecht gewählt und mißverständlich, aber im wesentlichen geht es Woods hier um eine erstaunliche Erweiterung des Fiktionsbegriffes, die eine Reihe von ernsthaften Problemen linguistischer Art aufwirft. Woods will in die Fiktion auch die Fälle einbeziehen, in denen ein fiktionales Objekt von einem intensionalen Verb abhängig erscheint. Das Beispiel (7) will uns vor Augen führen, daß eine Bezugnahme auf fiktive Objekte keinen Verstoß gegen die logisch-semanticen Regeln nach sich zieht, weil die Intentionalität des Verbes keine de re Existentialität bzw. Existenz des Objektes notwendigerweise impliziert, so daß die Äußerungen trotz Fiktionalität akzeptabel bleiben. In Ihwe - Rieser (1979)⁸³ wird anhand der kurzen Analyse einiger Beispiele mit Recht darauf hingewiesen, daß die Akzeptabilität bzw. die metaphorische Interpretation des Textzusammenhanges auch durch andere Faktoren beeinflusst wird. Aber die entscheidende Frage ist, ob es überhaupt

sinnvoll ist, auf solche Fälle die Zuständigkeit der Fiktionalität erstrecken zu wollen. Wenn es heißt, daß Freud Gradiwa (eigentlich sollte es heißen den Helden Norbert Hanold oder die Heldin Zoë Bertgang der Erzählung 'Gradiwa') analysierte, so bedeutet das, daß er in der Wirklichkeit bestimmte Tätigkeiten vornahm, indem er die von der literarischen Gestalt Norbert Hanold oder Zoë Bertgang im Sinne der Novelle geäußerten Aussagen und durchgeführten Handlungen für ein ausreichendes Material einer tiefen psychologischen Untersuchung erklärte und entsprechende Folgerungen daraus gezogen hat. Auch wenn sich Freud in Gradiwa verliebt hätte, wäre nichts für die Fiktionalität Folgeschweres geschehen, die Schwierigkeiten treten aber mit den Verben auf, die Woods gerade ausschließen möchte, wenn also Freud behauptet hätte, er habe Gradiwa geküßt, dann wären wir gezwungen, uns eine angemessene Interpretation zurecht zu machen darüber, welcher Wahrheitswert wenn überhaupt dieser Aussage zukommt, von einfacher Lüge angefangen bis zur Fiktion und zur metaphorisch zu deutenden Wahrheit. Solche Fälle könnten einen Außenbereich der Fiktionalität darstellen, aber da sie nicht auf unsere Sayso-Bedingungen zurückgeführt werden können, sollen sie mit sonstigen unsicheren Tagträumen, unsinnigen Formulierung usw. ausgeklammert werden. Aber umso mehr wären dann die von Woods erwähnten Beispiele mit den intentionalen Verben auszuschließen, sie haben ja mit Fiktionalität im eigentlichen Sinne des Wortes nichts zu tun.

4.1.7. Nun sehen wir, welche Gefahren Woods in der Verletzung des Satzes vom Widerspruch sieht: "However, these and other relatively minor difficulties pale before a very major one. It is that, on the author's sayso, we are required to contradict ourselves when, as

Upon occasion we must, we attach to fictional goings-on self-contradictory descriptions. For, if I am obliged to say, of a fiction object x , something of the form ' $\phi \ \& \ \sim\phi$ ' then, thanks to a simple proof due to Lewis, I am obliged to count everything as true ... Thus, if we were to imagine our story represented in a formal language θ , all the story's constitutive sentences being represented as θ 's non logical axioms, and the other sentences of the story, true by the remaining clauses of the author's sayso semantics, as its non-logical theorems, then θ would absolutely inconsistent: its every sentence would be a theorem." ⁸⁴ Daß die Inkonsistenz nicht bloß eine marginale Gefahr ist, sondern sich aus der Natur der Fiktionalität selbst ergibt, wird durch den folgenden Gedankengang nachgewiesen: "It is not obvious that every fictional being is obligated to behave so as to violate the Law of Non-Contradiction. But if one were to accept the appropriate reduction postulates for the iterated alethic modalities, the essential kind-predicate 'is fictional' indeed implies a contradiction; for, ' x is fictional' entails, for some ϕ , the modal predicate 'possibly ϕ x and $\sim\phi x$ '. A fictional object, x , satisfies the modal predicate by virtue of the circumstance that had the author so chosen, x would have behaved differently, and the author could have so chosen. Now, to satisfy this predicate is to depart the modalized Law of Non-Contradiction, and since there are reduction laws according to which 'Possibly ϕ ' entails 'Necessarily (Possibly ϕ)' then, by such laws, a fictional object has an essence incompatible

with the Law." ⁸⁵ Woods erkennt somit an, genauer: er weist mit Notwendigkeit nach, daß das fragliche Gesetz in dem Bereich der Fiktionalität aus immanenten Gründen dieser Kommunikationsform verletzt wird, und das ist das Entscheidende und zugleich die ausschlaggebende Tatsache, die unsere Stellungnahme in der Diskussion zwischen Russell und Meinong hinsichtlich der Relevanz des logischen Satzes bestimmen wird: es gilt als erwiesen, daß dieses Gesetz nicht uneingeschränkt wirksam ist. Denn es ist im Vergleich zu dieser Feststellung zweitrangig, daß Woods annimmt, die Fiktion ver falle doch nicht in Inkonsistenz, die Logik der Fiktion verfüge eben über Ableitungsregeln, die nicht zuließen, von einem als bestehend akzeptierten widersprüchlichen Satz beliebige Konsequenzen abzuleiten. Er will damit den Weg zeigen, wie man dieser Unzulänglichkeit ungeachtet in der heilen Welt der angenommenen logischen Grundgesetze verbleiben kann. Die Lösung selbst wird innerhalb eines modalen Systems vorgeschlagen, das jede fiktionale Aussage, um sie von der gleichlautenden nicht fiktionalen zu unterscheiden, in den Skopus eines modalen Operators O setzt. Jeder Satz $O(\phi)$ erfüllt die Sayso-Bedingung, wenn er in einem fiktionalen Text vorkommt oder davon durch logische Schlußregeln abzuleiten ist. Woods gibt genaue Regeln an, wann ein bestimmter Satz ϕ durch eine Sequenz s befriedigt wird, wobei er die unterschiedlichen syntaktischen Relationen von der Negation bis zur Quantifikation in Betracht zieht. ⁸⁶ Für die uns näher interessierende Negation wird in den folgenden zwei Abschnitten bestimmt:

"2. Negation. If ϕ is ' $O(\sim\psi)$ ' then s satisfies ϕ iff there is a sentence ' $O(x)$ ' that is satisfied by s and no sequence satisfying x^* fails to satisfy ' $\sim\psi$ *', where any sentence

Γ^* is just like the sentence Γ save for showing a free variable wherever Γ^* displays a fictional name.

3. Negation. If Φ is $\neg O(\Psi)$, then Φ is satisfied by \underline{s} iff ' $O(\Psi)$ ' is not satisfied by \underline{s} ." ⁸⁷ (Ein sinnentstellender Satzfehler sowie die inkonsequente Schriftart bei den Variablen wurden sinngemäß korrigiert). In den Kommentaren heißt es dazu: "The logical problems, especially those of self-contradiction, are mitigated by our satisfaction rules. Condition 3., on negation, covers three kinds of case concerning ' $\neg O(\Phi)$ ':

- (i) when Φ represents the unmodalized 'Holmes lived in Bombay'
- (ii) when Φ represents the unmodalized 'Doyle lived in Bombay'
- (iii) when Φ represents the unmodalized 'Doyle lived in England'

For case (i), there is the purported truth ' $\neg(O(\text{Holmes lived in Bombay}))$ '. Now it is true that the case (i) holds, since the sentence ' $O(\text{Holmes lived in Bombay})$ ' is not satisfied. It is also true that Holmes' non-residency in Bombay may also be handled as an instance of ' $O(\neg\Phi)$ ', and, under condition 2 is seen to hold. For there is the true sentence ' $O(\text{Holmes lived in London})$ ', and no sequence satisfying ' \underline{x} lived in London' ever fails to satisfy ' \underline{x} did not live in Bombay'. However, cases (ii) and (iii) are seen to hold for quite different reasons; not because, to put it loosely, they contradict truths of fiction, but because, as with (ii), we have an unauthored falsehood, and, as with (iii), a truth, but an unauthored one. The point of greatest importance, however, is that ' $\neg O(\Phi)$ ' does not imply ' $O(\neg\Phi)$ '. For let us consider the case (ii). Plainly, ' $\neg O(\text{Doyle lived in Bombay})$ ' is true, since no sequence satisfies ' $O(\text{Doyle lived in Bombay})$ '. But neither is it the case that any sequences satisfies

'O (Doyle lived in Bombay)'. So the implication is seen to fail and therewith a problem is solved in favour of the proponent of the indeterminacy of fictional beings. For let 'O(ϕ)' represente 'Holmes had a mole on his back'" clearly neither 'C(ϕ)' nor 'O($\sim\phi$)' is true; yet we do no violence to Excluded Middle.

Thus we have it that semantics for the olim-operator defeat the equivalence of 'O($\sim\phi$)' and ' \sim O(ϕ)'. It is established, moreover, that 'O(ϕ)' and 'O($\sim\phi$)' are not one another's contradictories, for, at least they can both be false.

Are they, perhaps, one another's contraries? No, they are not even that. For, let 'O(ϕ)' represent some story-constituent truth S; every sequence satisfies (that representative of) S; and let 'O($\sim\phi$)' represent some story-constituent sentence ' \sim S', true, whether by the same author, as before, or not; then every sequence satisfies (that representative of) ' \sim S'.

Although 'S & \sim S' is a self-contradiction, greatly to be disesteemed, our rules provide that 'O(ϕ) & O($\sim\phi$)' is true and self-consistent." ⁸⁸

Das ist - wie Woods wiederholt betont - eine nonstandarde Lösung der Frage, die ihrem Charakter nach trotz der von Woods in Woods (in print) formulierter Polemik gegen Meinong bzw. Parsons (1975) (1978) in den entscheidenden Punkten mit der Meinongschen Auffassung übereinstimmt.

Wir verweisen darauf, daß die These von den unvollständigen Gegenständen übernommen wurde, und wir versuchten vorhin zu zeigen, welch grundlegende Übereinstimmung Woods und Meinong in bezug auf die Allgemeingültigkeit des Satzes vom ausgeschlossenen Dritten trotz der unterschiedlichen Argumentation vereint. Selbst

die vorgeschlagen Lösung, die auf einer Unterscheidung von Prädikat- und Satznegation beruht, läßt sich als eine Variante der Meinongschen erweiterten Negation auffassen.

Die technische Lösung selbst wurde in mehreren Arbeiten in Frage gestellt, ⁸⁹ die am meisten vernichtende Kritik stammt wohl von Routley ⁹⁰ er weist nach, "... simple, and familiar, arguments show the inadequacy of any modal theory of logic of fiction." ⁹¹ Wir haben einige schwerwiegende Einwände gegenüber dem theoretischen Ansatz von Woods schon früher formuliert und kritische Bemerkungen zu seinen Annahmen hinsichtlich der Grenzen der Fiktionalität gemacht. Wenn wir auf Grund unserer Beobachtungen nicht mehr bereit sind, alle von Woods für die Fiktionalität aufgestellten Kriterien für stichhaltig zu halten, so erscheint die Beurteilung der Frage, ob die einzelnen Logiken fiktionalen Texten zugrundeliegen können oder nicht, nicht mehr voll angemessen zu sein. Wir geben dieser Hinsicht Routley vollkommen Recht: "... the logic of a world associated with a work of fiction may be any logic that the author chooses to impose. If an author decides to write an intuitionist or connexivist or nihilist work then he can impose the corresponding logic, and things will occur or be rejected in the world he imagines and describes in accord with the principles of corresponding logic.... Given that the logic of a fictional world may be any logic, it follows that there is no general uniform logic of fiction.... In claiming that there is no uniform logic of fiction, it is not implied that fiction has no logic, far less that it is illogical. In general, each work will have its own internal logic: it is simply that the emerging set of common logical principles will be zero." ⁹²

4.1.8. Die Gedanken, die Routley hier formuliert, sind in mehrerer Hinsicht recht bedeutsam, wir wollen sie in einem anderen Aufsatz noch eingehend behandeln, hier sollen wir unsere erste Streitfrage über Widerspruch und den Satz vom ausgeschlossenen Dritten abschließen. Es muß mit Entschiedenheit festgestellt werden, daß auf dem Gebiet der Fiktion die Widersprüchlichkeit notwendigerweise auftritt, und zwar in einer Reihe von Formen, deren Vielfalt auf rein semantischer Grundlage weder erfaßt noch entsprechend erklärt werden kann. Damit sind nicht nur die von Routley erwähnten, für die Praxis der literarischen Kommunikation wohl meist potentiell bestehenden Möglichkeiten in der Verwendung unterschiedlicher Logiken gemeint, sondern vor allem die je nach Gattung und sozio-kultureller Konvention der sich der jeweiligen literarischen Kommunikationsform bedienenden Gemeinschaft unterschiedenen syntaktisch-poetischen Verfahren und Organisationsprinzipien, die entweder bewußt so eingesetzt sind, daß sie zu dieser semantischen Konsequenz führen, - und das sind die eigentlichen Fälle der poetisch relevanten Kontradiktion - oder aber nur beiläufig einen Widerspruch ergeben können. Es ist nicht anzunehmen z. B. das Oxymoron, diese schon als Formel kodierte Erscheinung von Gegensätzlichkeit auf stilistischer Ebene mit den in Witzen vorkommenden paradoxen Verbindungen oder mit der in dem modernen Roman wohlbekannten Technik, statt eindeutiger zuverlässiger auktorialer Hinweise einander widersprechende Gesichtspunkte, oder sich widersprechende auktoriale Äußerungen zu geben - und die Liste ließe sich lange fortsetzen - im Hinblick auf den semantischen Effekt auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen.

Semantische Analyse setzt Klarheit in bezug auf die syntaktischen Zusammenhänge voraus und ist weiterhin durch eine umfassende Einsicht in die das Sprachsystem bestimmenden Konventionen bedingt. Sinn und Zweck des Widerspruches werden - wenn überhaupt - erst in dieser Perspektive deutbar. So entsteht ein Oxymoron⁹³, wenn in der Ableitung eines Textes neben strikt grammatischen Regeln die poetische Regel der semantischen Opposition angewendet wird, die bewirkt, daß zu ausgezeichneten Prädikatenstellen der grammatischen Struktur einander antynomisch oder konträr oder gegensätzlich gegenüberstehende Einheiten im Sinne der bestehenden semantisch-pragmatischen Konvention eingesetzt werden sollen. Die erwähnte paradoxe Wirkung im Witz hingegen geht auf die Wirkung einer anderen poetischen Regel zurück, auf die des Prinzips der Ambiguität, das einerseits die Wahl von Homonymien in der Prädikatenstruktur, andererseits deren ambige Formulierung - sei es auf syntaktischer, sei es auf rein semantischer Ebene - vorschreibt. Im Sinne unserer Auffassung ließe sich die widerspruchsvolle bzw. fehlende auktoriale Bestimmung dessen, was in der fiktionalen Erzählung tatsächlich der Fall ist, am ehesten mit einem Spiel vergleichen, in dem die Züge der Kontrahenten gegeben sind aber eine entsprechende Interpretation samt den Spielregeln fehlt, letztere sollen von den Rezipienten rekonstruiert werden. Wie diese wenigen Beispiele zeigen, hat der Widerspruch in literarischen Texten von der syntaktisch-poetischen Struktur bestimmte unterschiedliche Funktionen, die der rein semantisch als unsinnig erscheinenden Verbindung der widersprüchlichen Prädikate oder Aussagen durchaus einen Sinn verleihen können, der eben als die Erfüllung der fraglichen (syntaktisch-) poetischen Regel definiert werden kann. Neben anderen, nebensäch-



lichen Gründen wie Versehen scheint dies die Erklärung für das Vorkommen von Widersprüchen in literarischen Werken zu sein. Es fragt sich nun, welche Konsequenzen diese in mancher Hinsicht außergewöhnliche Freiheit im Hinblick auf die semantische Interpretation nach sich zieht. Die Frage dürfte wieder nicht ganz allgemein entschieden, sondern jeweils von der spezifischen syntaktisch-poetischen Struktur bzw. der zugrundeliegenden Konvention abhängig empirisch untersucht und konkret beantwortet werden. Aber selbst wenn man gleich Woods die Frage ganz abstrakt logisch-semantisch formuliert, so scheint seine Annahme, durch die Aufgabe des Satzes vom ausgeschlossenen Dritten sei die Fiktionalität zwangsläufig der Inkonsistenz anheimgefallen, es sei denn, die Widersprüche werden nicht als solche in den Ableitungsregeln weitergeführt ein mit der wahren Praxis der literarischen Kommunikation nicht vereinbarer, theoretisch abwegiger Standpunkt zu sein. Wir sollten die Fiktionalität doch nicht als mehr oder weniger verzeihlicher logisch-semantischer Fehler, als Illogizität oder Irrsinn ansehen, als etwas Unreifes, was die Stufe des reinen logischen Denkens noch nicht erreicht hat. Der Widerspruch in der Fiktionalität und in der Dichtung im allgemeinen ist nicht nur die Verletzung einer semantischen Regel, sondern meistens ein kreativer Akt. Die logisch-semantische Analyse wird der effektiven Rolle, die die Fiktionalität im Leben des Menschen spielt, nicht gerecht, wenn sie die Fiktionalität allein nach dem Einhalten der logisch-semantischen Regeln mißt. Ein viel produktiveres Verhältnis zwischen diesen paradoxalen Formulierungen und der Logik zeichnet sich in dem bekannten Satz von Russell ab:

"A logical theory may be tested by its capacity for dealing

with puzzles, and it is a wholesome plan, in thinking about logic, to stock the mind with as many puzzles as possible, since these serve much the same purpose as is served by experiments in physical science." ⁹⁴ So lassen sich manche von diesen paradoxen Formulierungen gerade als eine Herausforderung an unseren Geist verstehen, ihr Reiz besteht in der Rätselhaftigkeit, die eine Lösung haben will. Die literarische Kommunikation kann manche ihrer eigenen Faktoren dank ihrer spezifischen Organisation in Frage stellen, im Hinblick auf die Fiktionalität haben wir es mit einer Vielfalt v. spezifischen semantischen Bestimmungen zu tun. Im einfachsten Falle ist eine abgeschwächte Form der Wahrheitsrelation in bezug auf die eindeutig formulierten Sayso-Bedingungen, die den Kriterien des Satzes vom ausgeschlossenen Dritten erfüllt, ohne jegliche weitere stilistisch-rhetorische Komplikationen. Aber selbst in diesem Fall erlegt die Fiktionalität ihren Objekten wesentliche Einschränkungen auf; in Übereinstimmung mit Meinong (1915) Routley (1979) Castañeda (1979) usw. sind wir der Meinung, daß die fiktionalen Objekte unvollständig und folglich dem Satz vom ausgeschlossenen Dritten nur bedingt unterworfen sind. Aber alle sprachlichen und außersprachlichen Konstituenten, die für diesen einfachen Fall mitbestimmend sind, können eine Form annehmen, die das beanstandete semantische Ergebnis herbeiführt oder impliziert: statt der Standardlogik kann eine beliebige andere, statt klarer auktorialer Hinweise können widersprüchliche gewählt werden, durch eine Reihe spezifische poetische Regeln können paradoxe Formulierungen unterschiedlichen Typs auf verschiedenen Ebenen eingeführt werden, die Sprache selbst und die üblichen Formen der Interpretation können in Frage gestellt werden. Der Sinn der einzelnen

die jedem reinen Objekt eine Art zwar außerhalb des Seins befindlichen Existenz zuschreibt oder wenn das mysteriöse Außersein, das Meinong eine Zeitlang als eine besondere Seinstufe ansah, später jedoch davon strikt ⁹⁶ unterschied, kein überzeugendes Beispiel sein sollte, so sei auf die unvollständigen Gegenstände hingewiesen, die nach Meinongs Auffassung durch das Sein der entsprechenden vollständigen Gegenstände "implektiert" d. h. involviert werden, d. h. die unvollständigen Gegenstände existieren, insofern sie an den vollständigen Gegenständen teilhaben. ⁹⁷ Über diese Theorie schreibt Meinong selbst: "Die Beziehung solcher unvollständiger Gegenstände zu den Platonischen Ideen wie zu den Universalien ist nicht zu verkennen." ⁹⁸ Dieser Realismus ist allerdings durch spezifische Merkmale gekennzeichnet, die in der bündigen Charakterisierung von Chisholm folgenderweise zusammengefaßt werden: "The theory of Aussersein ... should be distinguished both from Platonism, as this term is currently interpreted, and from the reism, or concretism, of Brentano and Kotarbinski. Thus the Platonist might be said to reason as follows: '(P) Certain objects that do not exist have certain properties; but (Q) an object has properties if and only if it is real; hence (R) there are real objects that do not exist.' The reist, on the other hand, reasons from not-R and Q to not-P; that is to say, he takes as his premises Plato's second premise and the contradictory of Plato's conclusion and then derives the contradictory of Plato's first premise. But Meinong, like Plato and unlike the reist, accepts P as well as R; unlike both Plato and the reist, he rejects Q; and then he derives a conclusion that is unacceptable both to the Platonist and the reist - namely' (S) The totality of objects extends far beyond the confines of what is merely

real." 99

4.2.1. Im Zusammenhang mit den fiktionalen Objekten taucht die Frage auf, welche Stufe des Seins ihnen überhaupt zukommt. Einen wichtigen Hinweis finden wir auch in der Darstellung der Gefühle in der Kunst: so wie in kognitiver Hinsicht keine auf der Wirklichkeit beruhende Urteile, sondern nur Annahmen, werden in der emotionellen Sphäre keine Ernstgefühle, sondern nur Phantasiegefühle zugelassen,¹⁰⁰ und eine ähnliche Unterscheidung wird zwischen Begehrungen und Phantasiebegehrungen getroffen.¹⁰¹ Seinen Standpunkt gegenüber der Kritik von Witasek verteidigend, differenziert er klar zwischen Wertgefühlen und ästhetischen Gefühlen und was er über das ästhetische Gefühl sagt, hat wohl eine über die emotionelle Sphäre hinausweisende Bedeutung: "Wertgefühle richten sich ihrer Natur nach durchaus auf das Sein, zunächst die Existenz, natürlich auf die Existenz eines Soseienden, auf dessen Eigenschaften, insofern also dessen Sosein, es immer noch sehr ankommt, - aber zuletzt eben doch immer und ganz grundsätzlich auf Existenz. Gerade dies tun dagegen die ästhetischen Gefühle ganz und gar nicht: sie gehen auf das Sosein, per accidens auch wohl auf das Sosein eines Existierenden, aber zunächst doch immer auf das Sosein, und zwar so eindeutig, daß die Betrachtungsweise, von der aus die ästhetischen Gefühle ausgelöst werden, eine ganz prinzipiell daseinsfreie heißen kann. Mir scheint diese Daseinsfreiheit den Tatsachen in ganz auffallender Weise gemäß: nirgends ist der Umstand, daß dies oder jenes existiert, Sache ästhetischen Verhaltens, vielmehr stets umgekehrt dies, daß etwas, das auch ein Existierendes sein kann, so und so beschaffen ist..."¹⁰²

Von dieser Position aus werden ästhetische Gefühle - wie oben erwähnt - als eine spezifische Gefühlklasse, als "Kontemplationsgefühle" bestimmt und ihnen wird der Gegenstand "Schön" - ein Dignitativ, ein Gegenstand höherer Ordnung - zugeordnet. Dieser Gegenstand wird wie alle Dignitative durch einen spezifischen Gegensatz gekennzeichnet, der durch die Polarität zwischen "berechtigt" - "unberechtigt" bzw. durch die folgende Definition erklärt werden kann: "ist P der durch die Emotion P präsentierte Gegenstand, dann ist an den Gegenstand A die Emotion p zu knüpfen, berechtigt, falls P dem A tatsächlich zukommt, somit das Urteil 'A ist P' im Rechte ist." ¹⁰³ Im Sinne der vorausgehenden Bestimmungen kann Schönheit weder existieren noch wahrgenommen werden, sie kann nur bestehen und gehört so zunächst dem Bereich des apriorischen Erkennens an. Die Schwierigkeit, die durch die Einbeziehung solcher nicht existenzfähigen Gegenstände in die Wahrnehmung, Erinnerung und Induktion notwendigerweise entsteht, versucht Meinong mit dem Hinweis abzuwenden, daß "es auch Induktion aus apriorischen, nicht dem Existenz-, sondern dem Bestandgebiete angehörige Instanzen" gibt und darüber hinaus geschehen kann, "daß ein an a priori erkennbarer, also notwendiger Sachverhalt an reale Begleitatsachen geknüpft ist, an denen dann ein natürlich empirisch, genauer induktiv feststellbare Gesetzmäßigkeit zutage tritt". ¹⁰⁴ Ästhetische Gegenstände lassen sich gleich Wertgegenständen sowohl auf Grund einer "persönlichen" (relationalen, ein Subjekt notwendigerweise implizierenden) Formel "A ist mir schön" als auch im Hinblick auf eine unpersönliche (relationsfreie, kein Subjekt aufweisende) Formel "A ist schön" expliziert

werden, Meinong räumt aber der letzteren einen Vorrang gegenüber der ersteren ein. Seine Ansichten über die ästhetischen Gegenstände faßt er wie folgt zusammen: "Die Erkenntnisschwierigkeiten, die bei den ästhetischen Gegenständen ein Hinausgehen über das zum erfassenden Subjekte Relative zu verbieten scheinen, bestehen in Wahrheit nicht. Damit ist die Gegebenheit eines relationsfrei, in diesem Sinne also unpersönlich Schönen nicht erwiesen, aber den Gründen für ein solches ist sozusagen die Bahn freigemacht. Es handelt sich dabei jedenfalls um ideale Gegenstände höherer Ordnung, und die von diesen geltenden Gesetzmäßigkeiten sind zweifellos apriorischer Natur. Den ungünstigen Erkenntnisbedingungen gegenüber jedoch, wie die emotionale Präsentation sie mit sich zu bringen scheint, ist es nicht erstaunlich, wenn wir das an sich Apriorische nur auf dem Umwege über die Empirie ... uns näher zu bringen imstande sein sollten." ¹⁰⁵ Die eingangs so interessante These von Soseinbestimmung und Daseinsfreiheit erscheint in dieser hypostasierten Form äußerst einseitig, ja viel mehr ist sie wegen der Nicht-Berücksichtigung historisch-sozialer Zusammenhänge und der Annahme eines unwandelbaren psychologisch-emotionalen Grundstocks für etwas undifferenziert Ästhetisches ausgesprochen verfehlt und kann eben deshalb keine wesentlichen Impulse vermitteln. So sehr wir uns aber einerseits über die Naivität einer wohl auf Kant zurückgehenden Glaubens an das ewig Schöne klar sein sollten, so wenig dürfen wir die Bedeutung der von Meinong präsentierten ontologischen Analyse übersehen, die grundlegende Zusammenhänge der literarischen Semantik auf eine überzeugende Art und Weise beleuchtet.

4.2.2. Meinongs Auffassungen über diese Fragen wurden in Meinong (1905) in einer Diskussion mit Th. Lipps formuliert, die etwas eingehender behandelt werden soll.

Meinong stellt anfangs den Standpunkt Th. Lipps' dar, den dieser in seinem Aufsatz "Weiteres zur 'Einfühlung', Archiv für die gesamte Psychologie, ^{Bd. IV. (1903)} formuliert hat. "'Ich weiß' so führt Lipps auf S. 487f. aus, 'daß der Mephisto Goethes eine rein dichterische Gestalt ist, daß es einen Mephisto nie gegeben hat, daß also auch nie von ihm die Worte gesprochen worden sind, die Goethe ihn sprechen läßt. Dennoch kann ich darüber streiten, wie Mephisto dem Faust oder dem Herrn an einer bestimmten Stelle antwortet. Ich kann sagen, er antwortet "'tatsächlich'" so und nicht etwa so. Und es ist wohl zu beachten, daß ich damit nicht etwa ein Urteil fällen will über meine oder Goethes Phantasietätigkeit, sondern ich fälle es über die Person des Mephisto ... Andererseits rede ich doch auch wiederum nicht von dem historischen Mephisto, sondern von dem Goetheschen, oder richtiger gesagt von dem Mephisto der Dichtung. Aber dieser hat eine eigentümliche Daseinsweise. Er ist zweifellos ehemals von Goethe ins Dasein gerufen. Aber nachdem er einmal ins Dasein gerufen und in den Worten der Dichtung zur künstlerischen Darstellung gekommen ist, hat er eine Wirklichkeit... Das ist eine Art außerlogische Wirklichkeit, und Lipps nennt das Bewußtsein derselben 'das ästhetische Wirklichkeits- oder Tatsächlichkeitsbewußtsein' (§. 489)" ¹⁰⁶ Ähnliche Ansichten findet man nicht selten unter den neueren literaturtheoretischen Arbeiten, die Autoren berufen sich manchmal gerade auf Meinong als einen Gewährsmann für diese Auffassung. ¹⁰⁷ Diese Meinung ist jedoch falsch. Meinongs Auffassung stimmt mit der Russells überein: "Ge-

naugenommen gibt es eben nur e i n e Wirklichkeit, die der Empirie und eine außer ihr stehende 'ästhetische Wirklichkeit' ist gar keine Wirklichkeit." ¹⁰⁸ Er streitet weiterhin ab, daß hier Urteil, Glaube oder Überzeugtsein vorhanden seien, statt dessen greift er das von Lipps eingeführte Wort "Hinnehmen" auf, das von Lipps so bestimmt wurde: es "'ist nichts als das einfache und unbestrittene Dasein für mich überhaupt' (S. 489)" ¹⁰⁹ Meinong findet den Ausdruck "Dasein für mich" höchstens metaphorisch verwendbar, "da es ein Dasein für irgend jemanden strenggenommen nicht geben kann, sondern nur entweder Dasein schlechthin oder Nichtdasein. 'Dasein für mich' ist höchstens eine Pseudoexistenz: es ist eben jenes vielberufene 'Sein in meiner Vorstellung', das genaugenommen nichts als ein Erfastwerden durch mein Vorstellen oder sonst eine geeignete intellektuelle Tätigkeit zu bedeuten hat." ¹¹⁰ Aber dies ist noch keine Lösung der Frage, Meinong sucht den Ausweg parallel zu den allgemeinen Überlegungen, die zu der Fundierung seiner Gegenstandstheorie führten: "Und sehe ich recht, so liegt das, was an dieser Sache auf unser vornehmliches Interesse Anspruch hat, gar nicht im Hinnehmen, sondern darin, wie das Hinzunehmende 'gegeben' ist. Daß die Wirklichkeit ein 'Gegebenes' darstellt, dem unser intellektuelles Verhalten sich gleichsam fügen muß, das gilt jedem für selbstverständlich: daß es aber auch eine Gebundenheit geben kann jenseits von Dasein und Nichtdasein, daß wir ein Gegebensein verspüren an den Gegenständen unseres ästhetischen Verhaltens, obwohl sich dieses grundsätzlich dem Wirklichen nicht anders zuwendet als dem Nichtwirklichen, das läßt sich auf den ersten Blick wie eine Ungereimtheit an." ¹¹¹ Meinong versucht diesen Schein zu zerstören und weist in der spezifischen Struktur der Kunstwerke einige Momen-

te wie die fehlende Möglichkeit einer konkreten räumlichen und zeitlichen Bestimmung hin, die als berechtigt erscheinen lassen, daß es sich hier um Soseinbestimmungen ohne Seinbestimmung handelt. ¹¹² So kann er nunmehr seinen Standpunkt wie folgt formulieren: "Man kann ... von dem so alltäglich gewordenen Bilde von der schöpferischen Tätigkeit des Künstlers ausgehen, wenn man dieses Bild nur nicht auf den eigentlichen Gegenstand ästhetischen Verhaltens bezieht, der, wie berührt, als solcher weder existiert noch geschaffen werden kann. Was der Künstler 'schafft', ist eine mehr oder minder zusammengesetzte Wirklichkeit, welche die Eigenschaft hat, für den, der sie erfaßt, etwas mehr oder weniger Zusammengesetztes zu 'bedeuten', eben den ästhetischen Gegenstand, der dadurch für den jene Wirklichkeit Erfassenden aus der unendlichen Gesamtheit der außerseienden Gegenstände herausgehoben ist und von dessen Standpunkte aus passend als v o r b e s t i m m t e r Gegenstand bezeichnet werden mag. Vorbestimmend funktioniert eine Wirklichkeit nicht nur, solange sie existiert, sondern von da ab ohne Ende, wenn auch die Kenntnis dieser Funktion und damit die der Vorbestimmtheit verloren gehen kann. Der vorbestimmte Gegenstand bleibt als solcher außerseiend, d.h.: ob er ist oder nicht ist, bleibt für die Tatsache seiner Vorbestimmtheit unwesentlich. Aber eine auf ihn sich beziehende Erkenntnis nimmt insofern den Charakter empirischen Wissens an, als sie auf das Wissen über die vorbestimmende Wirklichkeit zurückgeht, das einerseits natürlich empirisch ist. Ist so die Natur eines vorbestimmten Gegenstandes, obwohl er außerseiend ist, zuletzt nur empirisch feststellbar, so kann ihm auf Grund solcher Fest-

stellung seine Natur dann ebenso apriorisch, zunächst sogar analytisch, zugesprochen werden, wie man vom Diamanten, wenn man ihn erst gut genug kennt, seine Brennbarkeit ja wirklich analytisch und sonach apriorisch präzisieren kann. Was Mephisto 'sagt', ergibt sich derart analytisch aus der empirisch festgestellten Beschaffenheit der Faustdichtung: das zeitlose Präsens betrifft in völlig sachgemäßer Ausdrucksweise nicht die vorbestimmte Wirklichkeit, Goethes Gedanken, sondern eben deren Gegenstand." ¹¹³

Auf diese Weise hätte das Hinnehmen einen entsprechenden Gegenstand gefunden: "... dieses Hinnehmen betrifft ja doch in erster Linie die vorbestimmte Wirklichkeit." ¹¹⁴ "Hinnehmen" darf nicht mit Annehmen verwechselt werden, denn das Hinnehmen beziehe sich auf das Erfassen einer Gestalt (im Gestalt-psychologischen Sinne des Wortes), während der Anteil der Annahmen "am anschaulichen Erfassen einer Gestalt höchstens ... durch theoretische Erwägungen nahegelegt werden kann." ¹¹⁵ Meinong weist schließlich darauf hin, daß die Vorbestimmtheit nicht auf künstlerische Texte beschränkt ist, sondern praktisch jede geschriebene oder gesprochene Rede einen Gegenstand vorbestimme.

Zu diesem in mancher Hinsicht doch ziemlich schwierigen Text sind einige Kommentare erforderlich. Zunächst muß betont werden, daß Meinong gleich Lipps fiktionale Gegenstände nicht auf die mentale Aktivität des Autors zurückführt, sondern ihnen eine gewissermaßen selbständige Existenz zuschreibt. Folglich kommen fiktionalen Objekten Eigenschaften zu, nach Parsons (1975) werden sie sogar durch die Menge der ihnen zukommenden Eigenschaften definiert: "I suppose, first, that there's a correlation between real, existing objects and non-empty sets of properties."

For example, Madame Curie is a real object, and correlated with her is the set of properties that she

$$\begin{array}{l} \text{O} \dots\dots\dots \{ p : \text{Madame Curie has } p \} \\ \downarrow \\ \text{Curie} \end{array}$$

Now, make a list of all existing objects. Correlated with each one is a set of properties - the set of all the properties it has:

REAL OBJECTS	SETS OF PROPERTIES
$O_1 \dots\dots\dots$	$\{ p : O_1 \text{ has } p \}$
$O_2 \dots\dots\dots$	$\{ p : O_2 \text{ has } p \}$
\vdots	\vdots
\vdots	\vdots
\vdots	\vdots
$O_a \dots\dots\dots$	$\{ p : O_a \text{ has } p \}$

... But for Meinong there's a lot more, and it goes like this. It's not clear how to continue the left-hand list ..., but you can easily see how to continue the right-hand list - just write down any other non-empty set of properties. For example, write down:

$\{ \text{goldenness, mountainhood, } \dots \}$

as much or as little
in here as you like

Now the Meinongian theory under discussion says, for any such set in the right-hand list, there is correlated with it exactly one object. So write in

O_{a+1} in the left list:
 $O_{a+1} \dots\dots\dots \{ \text{goldenness, mountainhood, } \dots \}$ ¹¹⁶

Praktisch wären also diese fiktionalen Objekte Gegenstände, die

im Hinblick auf ihren ontologischen Status gleichsam unverwundlich sind: sie sind als reine Gegenstände im Außersein von vornherein gegeben und der Akt, der dem naiven Betrachter als ihre Schöpfung gleichkommt, in der Tat nichts anderes wäre als ihre Heraushebung "aus der unendlichen Gesamtheit der außerseienden Gegenstände." ¹¹⁷ Dieser Akt der Heraushebung der Gegenstände aus ihrem ursprünglichen Außersein erfordert aber eine Aktivität von Seiten des Autors, einerseits im Hinblick auf das Zustandebringen eines bedeutungsvollen Wirklichkeitsgefüges, eines Textes oder eines sonstigen Zeichengebildes, mit dessen Hilfe der Gegenstand auch für andere erfaßbar wird, andererseits im Hinblick auf die spezifisch subjektive inhaltliche Vorbestimmung der Gegenstände im Prozesse ihrer Heraushebung. Auf diese Weise "gibt es" zwar die fiktionalen Objekte systemimmanent wie die Mengen der nicht-leeren Eigenschaften, ihre Realisierung enthält jedoch über das abstrakt-allgemeine Moment hinaus eine unverwechselliche Einmaligkeit: die in der üblicherweise als Schöpfungsprozeß bezeichneten Aktivität vertretenen höchst eigenen Standpunkte und Auffassungen gehen ebenfalls in die inhaltliche Bestimmung der Gegenstände als deren Vorbestimmung ein und können ihre Interpretation selbst dann beeinflussen, wenn die Wirklichkeit, auf deren Grundlage sie zustande gekommen sind, lange nicht mehr besteht. So ist der Akt der Formulierung nicht spurlos verschwunden, in einigen Beziehungen wird auf sie *expressis verbis* Bezug genommen. Die wesentliche Veränderung kommt in der ontologischen Bestimmung der Gegenstände zustande, sie hat den folgenden Grund: - existente und nicht existente, sogar auch unmögliche - Gegenstände können aus dem Bereich der außerseienden Objekte herausgehoben und einer Vorbestimmung zugeführt werden. Die ursprüngliche seinsmäßige Be-

stimmung ist demnach irrelevant für den ästhetischen Gegenstand als solchen, Gegenstände von unterschiedlichen Seinstufen bzw. Klassen können gleicherweise in einem Prozeß der Vorbestimmung in ästhetische Gegenstände verwandelt werden, und sie werden dann als solche in bezug auf diese vorbestimmte Wirklichkeit hingenommen. Bei dieser Vielfalt der zu verwandelnden Objekte kann von einer Übereinstimmung hinsichtlich der ontologischen Bestimmung zwischen zu verwandelnden und verwandelten selbstverständlich nicht die Rede sein, der als Ergebnis hervorgebrachte ästhetische Gegenstand weist neben den von der Vorbestimmung abhängigen empirischen Zügen einen entschieden außerseienden Charakter auf, der etwa in bezug auf die fünfte Symphonie Beethovens von Meinong folgendermaßen formuliert wurde: "Oder ist ihr Sein nicht vielmehr überhaupt keine Existenz, sondern ein von Raum und Zeit losgelöstes Sein, so daß sie zwar der Menschheit unter Umständen verloren gehen, niemals aber selbst sozusagen um das ihr eigene Sein kommen könnte?" ¹¹⁸ Der beschriebene Prozeß, der die Gegenstände von Außersein nach empirischer Vorbestimmung wiederum in Außersein führt, verrät den realistischen Charakter dieser Theorie: die fiktionalen Objekte erscheinen hier gleich anderen Gegenständen als ewige Entitäten, die keinesfalls produziert, sondern nur herausgehoben werden können aus der Gesamtheit der außerseienden Gegenstände, wobei dieses Bild die entmythologisierte Fassung des realistischen Standpunktes: der Erfassung von als von vornherein gegeben postulierten Zusammenhängen gleichkommt. Alles konkrete und Einmalige soll durch die Vorbestimmung erklärt werden, allerdings bleibt dies ein verhältnismäßig untergeordnetes Moment, das an der seinsmäßi-

gen Bestimmung des ästhetischen Gegenstandes nichts ändern kann.

4.2.3. Meinongs Theorie über fiktionale Objekte in der Parson-
schen Bearbeitung . Parsons (1975) wurde in Howell (1979) ein-
gehend besprochen und mit folgenden wesentlichen kritischen Be-
merkungen versehen: "First ... it is very hard to believe that a
distinct, genuine, and well-individuated object is correlated
with every distinct set of properties. Yet without this belief,
Parsons' treatment loses all its plausibility. Second, Parsons
supposes ... that all fictional objects 'were objects before they
were written about; they were so to speak only identified by the
author, and writing about them did not confer objecthood on them'
119 . But there is an obvious sense on which Anna Karenina came
to be only when Tolstoy first conceived of or wrote about her.
And a truly adequate theory of fiction ought to be able to register
that fact." 120 Wie man leicht feststellen kann, entspricht die
beanstandete Auffassung Parsons' Meinongs realistischer Konzeption,
sie ist ein realistisches Credo und kann selbstverständlich - so
wie es von Howell vorgenommen wird - gerade in bezug auf Histori-
zität hinterfragt werden. Umso Überraschender ist für uns, daß
Howell, der diesen Meinongschen Versuch im wesentlichen verwirft,
nach der Übersicht einiger wesentlicher theoretischer Auffassun-
gen zum Thema Fiktionalität, auf die wir in diesem Zusammenhang
nicht eingehen können eine Lösung präsentiert, die letzten Endes
die gleichen realistischen Züge aufweist. "The suggestion that I
now make is that such de re, nonactual-object-involving renderings
of our fiction-describing claims may well give us, in fact, the
smooth, uniform, and adequate approach to such claims that we
have so far sought in vain." 121 Howell ist ehrlich genug, um

unter den Schwierigkeiten, die seine Theorie lösen muß, neben der Undurchsichtigkeit der weltsemantischen Fassung der Fiktionalität und der entsprechenden Behandlung des in fiktionalen Texten zulässigen Widerspuches auch das folgende zu nennen:

"Nor ... does the most natural construal of these (fictional) worlds - as existing, with their contained objects, antedecedently to the novelist's creative activities - happily mesh with our belief that Anna Karenina first comes into existence through Tolstoy's creative activities." ¹²² Aber er meint, auch andere Versuche wären mit ähnlichen Schwierigkeiten konfrontiert, sie wären sogar noch schlechter dran als sein Lösungsvorschlag, indem sie in unauflösliche Widersprüche verwickelt wären, der seine hingegen davon frei wäre. Er bringt keinen Beweis für seine Behauptungen, er bleibt uns sogar die ausführliche Darstellung seiner Konzeption schuldig. Was die ontologische Begründung der nicht-aktualen Objekte anbelangt, können wir folgendes lesen:

"Such an analysis may show nonactual objects to be ontologically no more horrifying than are such entities as properties or states of affairs or constructions out of properties and states of affairs. But if so, nonactual objects will prove no more - or no less - horrifying than are many other sorts of things at which general demands for ontological austerity now shiver. And hence nonactual objects will hardly prove more grating to austere sensibilities than is much of the other ontological baggage that we seem at present unable to dispense with." ¹²³

Eine typisch realistische Argumentation, ausgehend von der Überlegung, daß die Erklärung der fiktionalen Objekte mit Hilfe des Begriffes nicht-aktualen Objekt leichter oder gar allein

so lösbar ist, soll dem letzteren als ein einem zweckdienlichen Hilfsmittel Existenz zugesprochen werden. Aber warum ist die Idee eines nicht-aktuellen Objektes so verlockend? Howell antwortet wie folgt: "... various authors' accounts of their novelistic practices ... make it plausible that when Tolstoy embarks on his writing of Anna Karenina, he begins, for example, by imagining a woman named 'Anna Karenina' who is going to be his main character. It is not simply that Tolstoy imagines that there was some woman or other, called 'Anna Karenina', who did so-and-so. Rather, Tolstoy imagines, direct-object fashion, a definite woman. He holds this woman, whom he calls 'Anna Karenina'. before his mind's eye ... By reflection on certain logical features of Tolstoy's direct-object imaginings of his main character, we can remark the existence of a way of individuating Anna that does not depend on the sorts of properties ... that Tolstoy assigns to Anna in Anna Karenina. And we can argue that some such way of individuating Anna is, indeed, the way that we actually presuppose in our normal use of the Actual-world name 'Anna Karenina'. Tolstoy's imagination of Anna involves ... a set of (non-metaphysically-possible) worlds of imagination, a set of worlds each of which is compatible with what he is imagining about Anna as he holds her before his mind's eye. Tolstoy's direct-object imagination of Anna, like all such human imagination, involves a field of attention, a field within which objects imagined get various places - for example a place at the focus or, again, at the periphery, of this field. And so in considering Tolstoy's imagining of Anna we must consider not only what properties Tolstoy imagines Anna to

have. We must also consider the fact that Anna does in truth, occur in Tolstoy's imagination the focus of his attention... This latter fact means that when we describe the various worlds of Tolstoy's imagination, not only must we describe these worlds as containing objects with their properties. But, also, we must take each of these worlds to assign to those objects - or to some of them - locations within a field of attention that is defined for those worlds.

Evidently, however, the fixed location, in all such imagination worlds, of an object at a place in the field of attention now provides a means of uniquely specifying that object throughout all of these worlds... a single, selfsame object is, according to this means of individuation, picked out from all of Tolstoy's imagination worlds simply by appeal to the fact that that object occurs at the selfsame place in the field of attention in all of these worlds ... we can plausibly suppose that in writing down the text of Anna Karenina, Tolstoy embodies in language the results of his final imaginings about the object, Anna. The result of this embodiment is a book that itself presents, in an objective fashion (in a fashion open to the grasp of readers other than Tolstoy) a series of imagined situations involving the character Anna. These situations occur, along with that character, at specified locations in the fields of attention which are associated with the fictional worlds of this book.

We can see that sameness of such location throughout these fictional world is going to be that means whereby we uniquely specify a fixed (nonactual) referent of our name 'Anna Karenina' for all of these worlds. The referent of this name is, in fact,

the single individual who in all of fictional worlds of Anna Karenina occupies the focus of the field of attention. And so ... a nonproperty, field-of-attention means of individuating that individual exists." 124

Howells Lösungsvorschlag weicht offensichtlich in mancher Hinsicht von Meinongs Auffassung ab, so ist die Ableitung der nicht-aktualen Objekte - ein Term, der im Kontext der Gegenstandstheorie sicherlich als sinnlos erscheint - von der Vorstellungswelt bzw. den Vorstellungswelten des Autors dem Meinongschen Vorgehen diametral entgegengesetzt. Howell geht es vor allen Dingen darum, ein handfestes Kriterium zur Identifikation der fiktionalen Objekte zu bekommen und er meint es erst dann gefunden zu haben, wenn sie zwar als nicht-aktuale, aber ihrem Aufbau nach die gleiche Individualität aufweisende Objekte eingeführt werden können wie die der Wahrnehmung zugänglichen existenten Objekte. Howells Skizze läßt manche Fragen offen, so ist es nicht ganz klar, welche philosophischen, wahrnehmungstheoretischen und sonstigen Thesen notwendigerweise angenommen werden müssen, um diesen Torso zu einer wohl vertretbaren Theorie zu ergänzen. Aber seine Argumentation scheint nicht sehr überzeugend zu sein. Er mag hinsichtlich des Vorstellungsprozesses des Autors Recht oder Unrecht haben, das ist in dem uns interessierenden Zusammenhang wirklich nebensächlich: solange sich nämlich der Autor die Objekte nur vorstellt, handelt es sich nicht um uns zugängliche fiktionale Objekte. Sie werden es sein, sobald er sie mit Hilfe einer Zeichensprache formuliert. Nun meint Howell, diese Zeichensprache gebe die gleichen Impulse für den Leser wie das Spiel der Vorstellungen für den Autor - eine ziemlich kühne Behauptung, die

sich kaum verifizieren läßt und in ihrer hier verwendeten Funktion als Analogieschluß sicherlich verfehlt ist. Wir behaupten nämlich, daß die Lokalisierung der fiktionalen Objekte auf dem Aufmerksamkeitsfeld einzig und allein von den syntaktischen Strukturmerkmalen - und eventuell auch bestimmten Folgerungsgesetzen - des Textes abhängig ist, d. h. daß eine eindeutige Korrelation zwischen der zentralen Stellung der Gestalt und dem meisten Vorkommen ihres Namens im Text besteht. Auf der anderen Seite ist es klar, daß diese statistischen und sonstigen Charakteristika von syntaktisch-semanticen Komponenten nicht dazu geschaffen sind, die Referenz der fraglichen Einheit festzulegen; sie weisen nach, wie oft eine Einheit vorkommt und im Vergleich zu dem Vorkommen anderer Einheiten kann eine relative Bedeutung festgestellt werden, aber auf diese Weise kommen wir nie zu der Referenz. Dieser Umweg macht deutlich, welche unzulässigen Annahmen Howell hinsichtlich der nicht-aktualen Objekte macht, sie können sicherlich vorgestellt, aber nicht auf dem von Howell beschriebenen Wege eindeutig lokalisiert werden. Hätte Howell diese Unmöglichkeit dennoch erreicht, fiktionalen Objekten durch relative Bedeutung eine Referenz zuzuweisen, so stünde er vor der weiteren schwierigen Aufgabe, die durch die Vorstellungswelten implizierte Gebundenheit an Einzelsubjekten mit dem selbstverständlichen Anspruch der Theorie auf Allgemeingültigkeit miteinander in Einklang zu bringen. Dieser Versuch, der zu sehr im subjektiv-psychologischen Bereich befangen bleibt, scheint wenig erfolgsversprechend zu sein.

4.2.4. Im Gegensatz dazu zeichnet sich in den Arbeiten von

Castaneda (1967), (1972), (1974), (1975 a-b-c), (1977), (1979) ein großangelegter realistischer Ansatz ab, der zwar in einigen Punkten mit der Meinongischen Konzeption übereinstimmt, aber im wesentlichen weit über sie hinausgeht, indem einerseits die Leibnizsche Tradition stark in den Mittelpunkt gestellt wird und andererseits die Ergebnisse der modernen logischen Analyse voll ausgenutzt werden.

4.2.4.1. Seine Auffassung läßt sich kurz wie folgt zusammenfassen. "... the ultimate components of the world are Forms, and these divide into properties and operators." ¹²⁵ Individuen werden durch Mengen von Eigenschaften bzw. durch einen spezifischen Operator gebildet:

(A) Abstract individuals are sets or classes of entities, and their individuator is the set- or class-forming operator represented by the braces ' {... } ';

(B) Concrete individuals are formed from abstract individuals composed of, i. e., whose members are, monadic properties by means of the operator c." ¹²⁶ Diese Individuen können

im Sinne ihrer Bildung sowohl für reale als auch für irreale Objekte stehen. "Now, real objects as we ordinarily conceive of them are objects that ... satisfy an infinite number of definite descriptions ... Thus, we can ... consider that ordinary objects are ... systems of thin thinkable objects, one such thin object for each description that the object satisfies ... They go together in reality, and this going together in reality is formulated by saying that they are all the same person. Thus, this word 'same' in the sense of contingent

identity or sameness is simply the expression of that relationship of togetherness in actuality that those individuals possess." ¹²⁷

Auf Grund einer solchen Analyse kommt Castañeda zu der Einsicht, daß "... we are dealing primarily with ontological guises and secondarily with infinitely propertied objects." ¹²⁸ Das hat den folgenden Grund: "the finitude of the mental operations require the fragmentation of a supposedly infinitely propertied massive particular into smaller particulars which the mind can manage." ¹²⁹

Deshalb postuliert diese Theorie "... the primacy of our reference to ontological guises, which are, thus, the ontological atoms of individuality." ¹³⁰ Der realistische Charakter dieser Auffassung kommt in der Einführung von Leibnizschen Individuen klar zum Vorschein: "... each individual ... that exists determines a set of sequences of mutually consubstantiated individuals that culminate in one infinite individual, i. e., one individual that is constituted by a maximal consistent set of properties. Such infinite individuals I call Leibnizian concrete individuals. Naturally, they are beyond the apprehension of finite minds. To apprehend a Leibnizian individual one must be able to contemplate the set of properties in propria persona, with all its members in full view... Since sets of properties constitute the core of concrete individuals, there are quasi-Leibnizian individuals available to us. These are the individuals whose core is a property of the form having all the properties of certain Leibnizian individual. Such quasi-Leibnizian individuals must perforce exist and be consubstantiated with actual Leibnizian individuals." ¹³¹

Im Hinblick auf die Prädikation unterscheidet Castaneda zunächst eine Meinong'sche Prädikation, die in bezug auf die ontologische Komposition von der Folge Individuum und seine Eigenschaft allgemein und analytisch festgestellt wird. "Let us call the primary predication Meinongian predication, and let us represent it by expressions of the form 'a(F)', where 'a' denotes an individual and 'F' a property. Thus, the proposition expressed by a sentence of such a form is true, if and only if the property denoted by 'F' is member of the set of properties constituting the individual denoted by 'a'." ¹³² Diese Prädikation kann jedoch die in der Aktualität bestehenden Relationen nicht erklären. "Actuality must ... be at least obscurely and partially apprehensible. Otherwise, there would not even be a reference to a real world. Actuality has to be thinkable, and this means that there is a Form, a sort of property, under which it is conceivable. This suggests another form of predication, connecting a concrete individual with other properties, which do not constitute it ... Well, all these vague considerations gain body in the view that among the properties there is a dyadic relation, which I call consubstantiation or co-actuality. This is the only relation that connects different concrete individuals, and makes them both exist.

Let us represent consubstantiation with the symbol 'C*'. (The asterisk comes after the letter 'C' to indicate that we are dealing an a posteriori, or contingent, relation. The fact that there is only asterisk indicates that this is the fundamental the number one, contingent relation; ... Thus, if

'a' denotes the morning star and 'b' the evening star, what is ordinarily meant by the sentence 'The morning star is the evening star'... can be more perspicuously put as the fact that

$C^*(a,b)$ " 133

Die Wahrheitsbedingung dieser Aussage läßt sich so angeben:

" $C^*(a,b)$ ' is true, if and only if a exists and is, in the ordinary sense of these words, actually contingently identical with or the same as b." 134 "The fundamental laws of consubstantiation are: (1) reflexivity in its domain; (2) symmetry; (3) transitivity; (4) consistency; (5) logical closure, and (6) nomological closure." 135

Die zweite Art von Prädikation "consociation" bzw.

"objectification" geht auf Überlegungen Meinongs zurück. "The first thing to note about the objectification of an individual is that, as Meinong remarked, to think of an individual (an object in his terminology) is to confer upon the individual some sort of existence, even if the object is non-existent, alas! even if it is impossible. Thus, objectification must be analyzed as involving a special empirical, and therefore, external, dyadic relation between two concrete individuals, as well, of course, as the fundamental Meinongian predication. Let us represent this new empirical dyadic relation by the symbol ' C^{**} ', where the letter 'C' signals again the community of being, the double asterisk signals the secondary character of the community in question, and their postposition to 'C' signals the a posteriori nature of the community." 136

Zur Bestimmung der Wahrheitsbedingung einer consociativen Aussage ' $C^{**}(a,b)$ ' müssen zunächst die folgenden Hilfskategorien und Bezeichnungen eingeführt werden: "... let us represent the

core set of a guise a as (a), and let us represent an individual guise whose core is the union of a core (a) and a unit set {F-ness} as a [F]. We call the guise a [F], corresponding to a guise a, the F-protraction of a." ¹³⁷ Dann heißt es: "'C*(a,b)' is true, if and only if either (i) the guises a and b are thought to be the same object, whether a fictional object of a real one; of (ii) b is a protraction of the form a [x believes (thinks, supposes, imagines, ... that u is F], where 'x' is an expression referring to a person, 'F' stands for an adjectival expression, and 'u' is a schematic letter representing a subject position, etc." ¹³⁸

Die Prädikation, die zwischen individuellen Erscheinungen (guises) a priori besteht, heißt "conflataion" and wird durch '*C' bezeichnet, wobei "by the prefixing of the asterisk to the 'C'" indiziert wird, daß "it holds prior, independently of the contingency of the world ... Conflated guises are ... logically equivalent, i. e. are characterized by logically equivalent properties." ¹³⁹ Dementsprechend lautet die Wahrheitsbedingung zu einer Aussage '*C(a,b)' folgendermaßen: '*C(a,b)' is true, if and only if (a) is logically equivalent to (b)."¹⁴⁰ Castaneda erwähnt schließlich kurz eine Relation, die als transubstantiation bezeichnet wird. "This is a relation that often is expressed in claims about diachronic contingent identities... transubstantiation holds together the temporal slices integrating them into huge mysterious spatiotemporal entities with a history." ¹⁴¹

4.2.4.2. Es ist also nicht von ungefähr, wenn Castañeda, der - wie eben kurz dargestellt wurde - die prädikative Relation hinsichtlich ihrer ontologischen Begründung für vielfach ambig erklärt und sie auf unterschiedliche Prädikationsschemata zurück-

führt, die Fiktionalität in erster Linie durch die Ambiguität der Kopula erklärt. Er läßt zwar im Prinzip auch andere Erklärungsmöglichkeiten der Fiktionalität zu, so spricht er von Theorien, die auf der Ambiguität der Prädikate, auf der der Subjekte, und auf der Annahmen von Geschichtenoperatoren beruhen,¹⁴² doch scheint ihm die Theorie der Kopula-Ambiguität den anderen gegenüber weitaus überlegen zu sein, sie ermöglicht ja die Einbeziehung der fiktionalen Zusammenhänge in die umfassende ontologische Theorie. Um zu sehen, worum es sich eigentlich handelt, betrachten wir das folgende Beispiel.

(8) Pamela had rented again the old bungalow at 123 Oak Street

Der Satz (8) kann sowohl fiktional als auch auf die Realität bezogen verstanden werden, in diesem Sinne ist er ambig. Diese Ambiguität könnte durch die Ambiguität einer Konstituente erklärt werden. Auf diese Weise wird angenommen, daß hier eigentlich zwei Sätze vorhanden sind, deren Lautgestalt aber übereinstimmt. Je nachdem welche Konstituente für ambig erklärt wird, haben wir die folgenden Satzpaare (der Index A bezeichnet "aktuell", der Index F "fiktiv", O steht für Geschichtenoperator):

(9a) Pamela_A had rented again the old bungalow at 123 Oak Street

(9b) Pamela_F had rented again the old bungalow at 123 Oak Street

(10a) Pamela had rented_A again the old bungalow at 123 Oak Street

(10b) Pamela had rented_F again the old bungalow at 123 Oak Street

(11a) Pamela had rented again the old bungalow at 123 Oak Street

(11b) O(Pamela had rented again the old bungalow at 123 Oak Street)

(12a) Pamela had_A rented again the old bungalow at 123 Oak Street

(12b) Pamela had_F rented again the old bungalow at 123 Oak Street

Die Beispiele (9a)-(9b) unterscheiden sich darin, daß für (9a) ein mit Referenz versehenes Subjekt, während für (9b) ein fiktionales angenommen wird - die Unterscheidung zwischen realen und fiktionalen Objekten ist für jeden Versuch eine wichtige Aufgabe. Der Gegensatz zwischen (10a)-(10b) beruht auf der Ambiguität des Prädikats, der zwischen (11a)-(11b) auf der Nicht-Anwendung bzw. der Anwendung des Geschichtenoperators, schließlich repräsentieren (12a)-(12b) die von Castaneda bevorzugte Erklärung auf Grund der Kopula-Ambiguität. Genauer besagt die Kopula-Ambiguität, daß die Prädikation auf verschiedene Weise - wenn von spezifischen Fällen wie interne Prädikation, kontextuelle Prädikation¹⁴³ in dem gegebenen Zusammenhang *a* gesehen wird - so zumindest durch die in der theoretischen Einführung erwähnten drei grundlegenden Prädikationsformen als consubstantiation, consociation und conflation gedeutet werden kann. Da nun die Deutung von (8) im Sinn einer analytischen Aussage wohl aus strukturellen Gründen weniger in Betracht kommt, bleibt für die Ambiguität zwischen Aktualität und Fiktionalität die Unterscheidung zwischen consubstantiation und consociation relevant, d. h. gehen (12a) und (12b) auf die folgenden zugrundeliegenden Strukturen zurück (wir beschränken uns nur auf die Angabe der Grundstruktur, spezifische Probleme werden nicht berücksichtigt):

(13a) C* (Pamela, Pamela [having rented again the old bungalow
at 123 Oak Street])

(13b) C** (Pamela, Pamela [having rented again the old bungalow
at 123 Oak Street])

Auf diese Weise ist die Kopula-Ambiguität keine in jeder Hinsicht zutreffende Bezeichnung für die Theorie, der ja die von Castaneda

angenommene weitergehende Parallelität zwischen consubstantiation und consociation zugrundeliegt. Die Wahl des consociativen Prädikats entscheidet über den fiktionalen Charakter der ganzen Äußerung und das hat die folgende semantische Konsequenz: "fictional truths proper that is, the truths that include nothing but fictional predication, are maximally segregated from reality: each one is segregated by itself thanks to fictional predication. Yet ... each fictional truth can mix with any actual falsehood and with any actual truth without risk of confusion." 144

Die Zurückführung der Ambiguität zwischen Aktualität und Fiktionalität auf die zweifache Interpretierbarkeit des Prädikats im Sinne der consubstantiation und der consociation bedeutet zwar einen entscheidenden, aber nur den ersten Schritt, dem noch weitere folgen müssen, sofern ein komplettes System der Fiktionalität entworfen werden soll. Castañeda geht auch auf weitere Probleme ein, seinen Standpunkt faßt er in Thesen zusammen, die im folgenden auf Grund ihres inneren Zusammenhanges kurz vorgeführt werden sollen.

Die ersten vier Thesen grenzen fiktionale und reale Objekte, Eigenschaften und Sachverhalte voneinander ab:

- "FC*.1. Every real object can appear in a piece of fiction.
- FC*.2. Every property, whether instantiated in the real world or not, can appear in a piece of fiction.
- FC*.3. Every state of affairs, or proposition about reality can appear in a piece of fiction, in person, so to speak or vicariously through a counterpart fictional state of affairs, or proposition in which fictional predication occurs instead of actuality predication.

FC^{••}.4. No fictional state of affairs can occur in reality,
but some fictional properties and some individual
guises do occur both in reality and in fiction." ¹⁴⁵

Auf eine einfache Formel gebracht sagen die Thesen FC^{••}.1-4. aus, daß beliebige reale Objekte, Eigenschaften und Sachverhalte in einem fiktionalen Werk erscheinen können, umgekehrt aber ist es ausgeschlossen, daß ein fiktiver Sachverhalt in der realen Welt auftritt und das gleiche gilt von einigen Ausnahmen abgesehen auch für fiktive Eigenschaften und Individuenmuster (individual guises), wobei uns nicht ganz klar ist, auf welche Fälle sich diese Ausnahmen nach Castañeda beziehen sollen. Es könnten fiktionale Charaktere wie der Anatole France-sche Putois gemeint sein, der zwar "was invented by a (first-order) fictional) character", aber im Laufe der Geschichte "just as invisible member of the community, even more real than other members of it" ¹⁴⁶ wurde. Die Zulassung fiktionaler Eigenschaften und Charaktere in der realen Welt erscheint uns auf jeden Fall problematisch, auch wenn sie die Funktion haben sollte, problematische Fälle nicht von vornherein durch eine voreilige Verallgemeinerung von der Zuständigkeit der Theorie auszuschließen.

Die folgenden drei Thesen geben die Struktur der fiktionalen Werkes an und deuten auf seine Herstellung hin:

"FC^{••}.5. A piece of fiction is an ordered pair $\langle S, \lambda \rangle$, where S is a story operator and λ is a class of states of affaires, or propositions, some of which are fictional in that they have fictional predication.

FC^{••}.6. The creation of a story, or a piece of fiction, is precisely the contingent and empirical episode of thinking

a class^λ of states of affaires, or propositions, some of which are fictional, as forming a unified class, and that episode of thinking is precisely what empirically subordinates the members of^λ to one or more story operators.

FC**7. Once a fictional proposition or state of affairs has been thought of, or created, by a fiction-maker, it is public property to the extent that it is publicized and can be considered by others outside the scope of the original story operators involved in its creation."¹⁴⁷

Die syntaktische Analyse ist ziemlich kurz geraten, sie formuliert dennoch den Anspruch, die auf Satzebene beschränkte logische Explikation mit Hilfe von Geschichtenoperatoren in den Rahmen von großen Textzusammenhängen zu stellen. Als typische Beispiele für Geschichtenoperatoren erwähnt Castañeda, daß "... "... all the sentences in a typical novel are prefaced by the title so that they are all in the scope of an operator of the form 'In ... (by...)' or simply 'In...'" ¹⁴⁸ und daß für fiktionale Charakter, die eine aktive Rolle in unserem Leben spielen "an infinite family of particular operators of the it is said family" ¹⁴⁹ unterschieden werden sollte. Es bedarf keines längeren Nachweises, daß diese syntaktische Bestimmung der fiktionalen Textstruktur in mancher Hinsicht ergänzungsbedürftig ist: heutzutage bemüht sich eine linguistische Disziplin, die Texttheorie u. a. diese Aufgabe zu lösen, ohne ein allgemein akzeptiertes Ergebnis erreicht zu haben. Dieser grobe Ansatz dient im Sinne einer globalen Syntax als Stütze für die weiteren ontologischen

Überlegungen. These FC**.6. sagt aus, daß die Schöpfung des fiktionalen Werkes ein Gedankenprozeß ist, der zur Konstruierung der entsprechenden Struktur führt. Castañeda fügt ein sehr interessantes Kommentar zu dieser These, das gewissermaßen als das auf der Grundlage der modernen Sprachphilosophie formulierte Pendant der Meinongischen Auffassung von der Fiktionalität gelten kann: "Yet there is a sense in which a literary creator does not create ex nihilo: he arranges materials, conceptual materials if you wish, in certain patterns. This is the sense in which not only the properties a literary creator attributes to his/her characters are the same properties the universe as a whole has, but also in that the created characters are conceptions that have some prior status. ... The individuals were created by (the author) only in the sense that he put some of them together, on the one hand, and attributed properties to them, on the other. But the mere individuals listed as essentially characterized by the properties mentioned in their listing have a status that is prior to, and independent of, (the author's) literary creation. The status here at issue is not, of course, existence, or reality, or actuality. It is a status as a possible object of thought, and we need not hypostatize it in a Platonic realm." 150

Die Sprache selbst hält für das Denken feste Strukturen bereit, in die die reinen Objekte von Außersein umgesetzt werden müssen, sofern sie gedacht und ausgedrückt werden sollen. Castañeda drückt dies mit Hilfe der Kantschen Terminologie aus: "... if thinking depends on language, and those distinctions that are thinkable cannot have a status in the external world without a language that formulates them, then perhaps we should adopt a

Kantian view of the matter. Perhaps what the universe is, independently of a consciousness that thinks of it, is one noumenon ore more noumena, without distinctions, and then when consciousness appears it forces distinctions through its linguistic structure. Then we can speak, as Kant did, of the transcendental object that underlies a family of guises connected by existential contingent sameness." ¹⁵¹ Die Quintessenz dieser Überlegungen wird in den folgenden Thesen zusammengefaßt:

"FC**.8. Fictional entities are a special subdomain of thinkable entities. If we use logical quantifiers only for individuals, then the most comprehensive and most fundamental quantifiers are those that range over all thinkable individuals, whether they exist or not, whether they are fictional (i. e., occur in an actually conceived piece of fiction) or not, whether they have ever been thought of or not.

FC**.9. Fictional entities are a special subdomain of thinkable entities that have been actually thought of. Thus, fictional entities are in an empirical class and have a shadow of reality, so to speak, but a shadow that springs forth from the full reality of episodes of the thinking that creates pieces of fiction. The empirical fictional status of fictional entities is expressed by the fictional copula." ¹⁵²

Die fiktionale Kopula in der These FC**.9. meint die im Kontext des Aufsatzes noch nicht eingeführte consociation. Was den Inhalt dieser Überlegungen anbelangt, so kann man zweifellos fest-

stellen, daß sie den realistischen Ansatz von den grundlegenden, der zeitlichen Veränderung gegenüber indifferent bleibenden ontologischen Entitäten auf die plausibelste Art und Weise formuliert: Erzählung und Literatur sind Entfaltung der mit der Sprachstruktur gegebenen Möglichkeiten, so u. a. der möglichen definiten Beschreibungen, die den Rahmen für die Gedankenobjekte abgeben.

Die These, daß im literarischen Schaffenprozeß nichts radikal Neues entsteht, sondern das ontologisch verbestimmte sprachliche Material bzw. die Sprachstruktur entsprechend geordnet und verwendet wird, ist eine tiefe Einsicht in die innere Organisation der fiktionalen Texte, die frei von den bei realistischen Konzeptionen nicht seltenen phantastischen Konstruktionen des theoretischen Apparats ist. Allerdings erscheint uns diese ontologische Vorbestimmtheit der Sprache; besonders in der von Castañeda präsentierten Kantischen Form; allzu absolut und eben deshalb einseitig. Bezeichnenderweise endet auch Castañeda seine Ausführungen mit dem Hinweis: "What we need here is to go beyond Kant's negative concept of noumenon to Wittgenstein's concept of what is shown but not said", ¹⁵⁴ aber mit dem gleichen Recht sollte die sprachphilosophische Auffassung des späten Wittgenstein berücksichtigt werden, die die Sprache als ein gesellschaftlich-kulturell determiniertes, von Interessen gesteuertes Kommunikationsspiel erscheinen, läßt das Sprachveränderung und Spracherwerb - Momente, deren konsistente Erklärung schwerfällt, sofern die äußere Welt nur durch die Sprache für zugänglich erklärt wird - von den materiellen Bedingungen her, in die das Sprachspiel jeweils eingebettet ist, zu beleuchten versucht. ¹⁵⁴

Allerdings wäre dies mit der Aufgabe der realistischen Ausgangsposition gleichbedeutend und auf diese Weise von einer konsequenten realistischen Theorie nicht zu erwarten.

Mit der These FC^{**}.8-9. beginnt Castañeda die Subjekte der fiktionalen bzw. der aktualen Aussagen voneinander zu unterscheiden. Genauer gesagt, im Unterschiede zu den gängigen Theorien über Fiktionalität sieht er zunächst keine Unterscheidung zwischen aktualen und fiktiven Subjekten. Die fiktionalen Entitäten werden in FC^{**}.8. als denkbare Individuen eingeführt und so sind letzten Endes auch die realen Objekte bestimmt, und zwar wie wir wissen als "guises", als "thin thinkable objects".¹⁵⁵ Die folgenden zwei Thesen weisen die gleichen atomaren Einheiten auch den fiktionalen Individuen zu:

"FC^{**}.10. A fictional character is a system of thin thinkable individuals put together by a fiction maker.

FC^{**}.11. An action making is an episode or process of thinking through which a system of thin thinkable individuals is built up."¹⁵⁶

Im Sinne der These der Homogenität des Bewußtseins wird also verkündet: "... ordinary real objects are, like fictional characters, systems of thin thinkable objects denoted by those definite descriptions that we say co-refer contingently."¹⁵⁷

"The difference between fictional characters and ordinary objects does not ... lie in their building blocks, or in their properties, but in the way those building blocks are put

together. Real, actual, or existential contingent sameness holds an infinite set of individual guises together in one ordinary infinitely propertied object. Fictional contingent sameness holds a finite set of individual guises, grouped differently, of course, together in one fictional character."¹⁵⁸

Hier tritt die vorhin schon hervorgehobene Betrachtungsweise, die das Gewicht auf die Entfaltung der in der Sprache vorhandenen objektiven Möglichkeiten legt, in vollem Umfang auf: ausgehend von denselben Einheiten, die den realen Objekten letzten Endes zugrundeliegen sollen, können mit Hilfe der sprachlichen Operationen endliche Mengen von solchen Individuenmustern zusammengefügt werden, die auf diese Weise ein unvollständiges fiktives Objekt festsetzen.

Diese Betrachtungsweise ist u. E. das wichtigste Ergebnis der Erklärung der Fiktionalität mit Hilfe der G-CCC-Theorie: manches, was bei Meinong kaum über ein vages, uneindeutiges Andeuten hinausging, gibt hier einer sachgerechten Analyse Platz, die dank der Vielschichtigkeit ihres Apparates nicht bei technischen Einzelfragen stehenbleibt, sondern auch ermöglicht, philosophisch-ontologische Aussagen zu formulieren. Im Gegensatz zu den vorausgehenden meist fragmentarischen Ansätzen kann man auch vom Gesichtspunkt der Literatursemantik das volle Gerüst einer Theorie der Fiktionalität wahrnehmen, soweit dies heute überhaupt ausführbar ist, wobei zu bemerken ist, daß diese Theorie nicht nur den strengen Regeln einer logischen Theorie genügt, sondern auch unsere intuitive Einsicht in die innere Struktur der fiktionalen Texte auf eine überraschend glückliche Art und Weise zu erfassen imstande ist. Dennoch, bei aller Hochachtung

der erreichten Ergebnisse erscheint uns diese Theorie nur bedingt annehmbar und der Grund für unsere Zurückhaltung ist nicht anderes als die realistische Grundlegung.

4.2.5. Nachdem bestimmte Tendenzen hinsichtlich der realistischen Auffassung der Fiktionalität von Meinong bis heute aufgezeichnet wurden, sollte die Frage nach dem Wert dieser Versuche im allgemeinen aufgeworfen werden. Wir gehen dabei von einem kritischen Aufsatz über die Theorie von Castañeda aus, der auf mittelbare Weise einige wichtige Veränderungen in der Einschätzung der Möglichkeiten der realistischen bzw. einiger realistischer Theorien mit sich brachte. Es handelt sich um den Aufsatz Clark (1978), der nachweisen will, daß Meinongsche und andere realistische Konzeptionen notwendigerweise zu einem Russellschen Paradoxon führen und folglich nicht widerspruchsfrei begründet sind. Zwar erreicht der Aufsatz das unmittelbare Ziel nicht, den Widerspruch der Theorie von Castañeda mit Hilfe eines Russellschen Paradoxons nachzuweisen, da - wie Castañeda (1978) und Rapaport (1978) eindeutig unter Beweis stellen - gegen die G-CCC-Theorie dieser Einwand nicht erhoben werden kann, bleibt jedoch die allgemeine Bedeutung dieser Kritik ziemlich grundlegend, das belegt überzeugend Rapaport (1978), wo der Autor sich unter der Last der Clark-Argumente gezwungen fühlt, die Inkonsistenz der modifizierten Meinongschen Theorie zuzugeben. Diese durchaus bezweckte Konsequenz der Clarkschen Kritik halten wir für viel wichtiger als die Tatsache, ob der formale Nachweis der Unstimmigkeit im Falle der Theorie von Castañeda gelungen ist oder nicht, und eben deshalb werden wir uns zunächst mit dieser Anwendung der Clarkschen Argumentation beschäftigen. Wie

im Zusammenhang mit der ontologischen Teilfrage der Diskussion zwischen Russell und Meinong erwähnt wurde, werden in den erweiterten Meinongischen System von Rapaport zwei verschiedene Objekte, und zwar für Gedankenobjekte stehende Meinongische oder M-Objekte und zu der realen physischen Welt gehörende aktuale Objekte unterschieden. Die zwei Sorten von Objekten bestimmen zwei Sorten von Prädikation: die Meinongischen Objekte die Konstituierung, wobei ' $y \subset x$ ' als " y ist eine Konstituente von x " zu lesen ist und die aktualen Objekte die Exemplifikation ' $x \text{ ex } y$ ' d. h. " x exemplifiziert y ".¹⁵⁹ Durch den Begriff Seinkorrelat (abgekürzt als SC) wird die Beziehung zwischen den beiden Objektreihen hergestellt: ein Meinongisches Objekt a , das durch die Eigenschaften F, G, \dots bestimmt ist, existiert, sofern es ein aktuales Objekt o gibt, das durch die gleichen Eigenschaften F, G, \dots bestimmt ist. In diesem Fall sind a und o bzw. gegebenenfalls eine Menge von aktualen Objekten o die Seinkorrelata voneinander. "A Russell-style paradox discovered by ... Clark arises in the modified theory as follows: Since M-objects are among the furniture of the world, they are actual objects ... Indeed, not only are they constituted by properties, they also exemplify properties, e. g., being an M-object, being thought of by person S at time t ... Accordingly, we may consider the possibility of an M-object's being its own Sein-correlate; thus

$$(14) \quad o \text{ SC } o \text{ iff } \forall F (F \subset o \rightarrow o \text{ ex } F)$$

... Next, we may consider the properties of being a self-Sein-correlate and of being a non-self-Sein-correlate, which

we may represent, respectively, as:

$$(15) \lambda x \vee F (F \subseteq x \rightarrow x \text{ ex } F)$$

$$(16) \lambda x \vee F (F \subseteq x \ \& \ \sim (x \text{ ex } F))$$

for convenience, let us name these 'SSC' and 'SSC', respectively.

We arrive at Clark's paradox by first assuming that (SSC), i. e.

the M-object whose sole constituting property is that of being a non-self-Sein-correlate, exemplifies SSC. That means that

(SSC) exemplifies all of its constituting properties and so

(SSC) ex SSC. That, in turn, means that (SSC) fails to

exemplify one of its constituting properties, and so

- ((SSC) ex SSC), yielding a contradiction. The alternative

assumption, that (SSC) does not exemplify SSC, entails that

(SSC) fails to exemplify one of its constituting properties,

and so - ((SSC) ex SSC). But the (SSC) must exemplify all of

its constituting properties, and so it exemplifies SSC, again a

contradiction. Therefore, (SSC) both does and does not exemplify

SSC, which violates the Law of Contradiction ...¹⁶⁰ Rapaport

stellt nun auch die Frage nach den Konsequenzen und der mögli-

chen Eliminierung dieser Antinomie. Das Paradoxon scheint zu-

nächst zu einer absurden Konsequenz zu führen: "This antinomy

suggests that there is in Aussersein no such M-object as (SSC);

i. e., that there is a limitation on what can count as an object

of thought, in contradiction to the Principle of Freedom of

Assumption. But this suggestion appears to be self-defeating,

for to argue the paradox itself, one must think (SSC)." ¹⁶¹

Eine eingehendere Analyse zeigt jedoch, daß die Lösung auf

diesem Wege zu suchen ist. Rapaport weist mit Recht darauf

hin, daß Meinong selbst in Meinong (1917), wo er sich ausführlich mit Russelschen Paradoxien beschäftigte, ernsthaft in Betracht zog, die Gültigkeit dieses Prinzips einzuschränken und im Zusammenhang mit dem sich selbst erfassenden Denken eine neue Gegenstandsklasse - die defekten Gegenstände - einführte. Die Theorie von Außersein wird durch diese defekten Gegenstände nach Meinongs Aussage in ein ganz unerwartetes Licht gerückt. "Darf man auch von ihnen sagen, daß es sie 'gibt'? Zweifellos ist freilich eines: wenn ich sage, 'ich denke, daß ich denke' oder 'ich schreibe, daß ich schreibe' u. dgl., so denke ich bei diesen Worten auch 'etwas', in den verschiedenen Fällen sogar 'etwas' Verschiedenes; insoweit kann also hier der Gegenstand nicht fehlen. Die Frage ist nur, ob dabei auch wirklich der defekte Gegenstand erfaßt wird und nicht etwa gewissermaßen per nefas ein nicht defekter, nämlich jener unvollständige, der dem allgemeinen Urteil zugrunde zu legen wäre und von dem man sich dann durch genauere Erwägung überzeugen kann, daß er eigentlich nicht gemeint werden darf. Ist dem so, dann hat man in den defekten Gegenständen ... Gegenstände vor sich, denen nicht einmal Außersein zukommt, und insofern hat man sie dann auch nicht eigentlich vor sich, und den betreffenden Erfassungserlebnissen fehlt dann wirklich ein loyaler Gegenstand." ¹⁶² Eine andere, wesentlich kleinere Einschränkung wurde im Zusammenhang mit der Lösung der Unterscheidung zwischen "existieren" und "existent sein" in Meinong (1915) erwähnt, das alles beweist, daß das Prinzip der Annahmefreiheit Meinong selbst nicht so sicher vorkam. So ist es verständlich, daß Rapaport selbst die Lösung auf dem gleichen Wege, d. h. durch die Einschränkung der Gültigkeit des Prinzips

der Annahmefreiheit zu finden meint: "The third way out, reminiscent of Meinong's move, is to modify the Principle of Freedom of Assumption. Instead of saying that any object can be thought of (or, more precisely, that for any property, there is an M-object constituted by that property), we could say that for any two (distinct) properties, there is an M-object that distinguishes between them; i. e.,

$$(17) \forall F \forall F' (F \neq F' \rightarrow \exists o (F \subseteq o \ \& \ F' \not\subseteq o))$$

There is, then, no longer any guarantee that \overline{SSC} is an M-object indeed, it is not, on pain of paradox. Given the property \overline{SSC} and any other property, say, F' the most we can claim is that there is an M-object, \underline{m} , constituted by \overline{SSC} inter alia (and not by F'). Let (\overline{SSC}, G) be one such \underline{m} . By running the argument of the last section, we can conclude that \underline{m} does not exemplify \overline{SSC} , on pain of contradiction. But there is no paradox, since we can choose G to be such that \underline{m} does not exemplify G . Of course this undercuts a fundamental, and perhaps the most reasonable, Meinongian assumption - that we can think of anything. In defense of this way out, however, we might say that what's true is: we only think that we can think of anything." 163

Bevor wir diesen Vorschlag genauer untersuchen, sollten wir kurz der Frage nachgehen, wieso taucht dieses Paradoxon in dem ursprünglichen und dem von Rapaport erweiterten Meinongischen System auf, während andere realistische Systeme - so die G-CCC Theorie von Castañeda - davon frei zu scheinen. Eine mögliche Erklärung bietet der von Rapaport vorgenommene Test der Par-

sonischen Fassung der Meinongschen Theorie hinsichtlich des Clarkschen Paradoxons: es erweist sich nämlich, daß die Theorie von der Formulierung abhängig für widersprüchlich bzw. widerspruchsfrei gefunden werden kann. Genaue gesagt, wenn die von Parsons gewählte mengentheoretische Fassung beibehalten wird, taucht das Paradoxon nicht auf. "If, instead, we take a more intuitively plausible account, i. e., a less set-theoretically formal one, then the paradox is derivable." ¹⁶⁴ Hier bedeutet die 'intuitive plausible' Formulierung die Erfassung der ursprünglichen Meinongschen Ideen. Die unterschiedliche Einschätzung der verschiedenen Varianten weist auf eine mögliche Rolle hin, die von der Reformulierung übernommen werden kann: sie kann u. U. eine neue Interpretation der Theorie enthalten. Castañeda's G-CCC-Theorie, die sich als paradoxon-resistent erweist, ist offensichtlich eine Neuninterpretation dieser Art, sie kann dem Paradoxon auf die Weise entgehen, daß sie zuläßt, daß die im Widerspruch stehende Entität überhaupt nicht existiert - es handelt sich also im Grunde genommen um dieselbe Einschränkung der Meinongschen Theorie wie im Falle der von Rapaport vorgeschlagenen Relativierung des Prinzips der Annahmefreiheit.

Aber das ist keine sekundäre Modifizierung der Theorie sondern vielmehr eine These, die die ganze ontologische Fundierung der Theorie in Frage stellt. Es handelt sich praktisch um die Zureücknahme des von Meinong vertretenen realistischen Grundsatzes, es steht nicht in der Freiheit unseres Denkens, an beliebige Gegenstände zu denken, die Annahmefreiheit ist nur Anschein, der unser Denken irreführt. Das Clarksche Argument kann also

ganz allgemein als ein logischer Beweis für die Unhaltbarkeit der extremen realistischen Position angesehen werden und die Tatsache, daß es auf Castañeda's G-GCC-Theorie nicht anwendbar ist, soll keinesfalls als eine Unzulänglichkeit oder Fehler des Arguments, sondern als ein Nachweis dafür bewertet werden, daß Castañeda's Theorie eine schwächere Variante der Meinongischen Semantiken darstellt, in der in Frage stehende, zum Paradoxon führende Widerspruch nicht auftaucht. Auf diese Weise wendet sich das Clarksche Argument ausschließlich gegen voll entfaltete realistische Systeme, schwächere Varianten derselben Art aber ohne den beanstandeten logischen Fehler läßt es ohne weiteres gelten. Diese Tatsache kann unterschiedlich interpretiert werden. Ein Verfechter der Meinongischen Semantik wie Parsons meint, daß gleichwie die naive Mengentheorie in Widersprüche verwickelt war, und das ohne negative Konsequenzen für die spätere nicht-naive Phase der Forschung blieb, die Paradoxien der naiven Gegenstandstheorie nur einen Impuls darstellen, gewisse fehlerhafte Folgerungen nicht zu ziehen: "Just as we have had to give up certain 'sets' that we might naturally have expected (e. g., ... 'the universal set'), we may also have to give up certain 'objects' that we might naturally have expected (e. g., 'the object that is square and also such that it is not the case that it is square')." ¹⁶⁵

Das Problem ist jedoch, daß durch das Clarksche Argument nicht einzelne Gegenstände, sondern die realistische Bauweise des Systems, das Prinzip der Annahmefreiheit getroffen sind: sie führen zur Inkonsistenz. Die Frage ist deshalb, ob der realisti-

sche Ansatz vollkommen aufgegeben werden oder durch andere Prinzipien kombiniert in eine schwächere Variante übergehen soll. Was die Behandlung der Fiktionalität anbelangt scheint die realistische Konzeption mit Einseitigkeiten und schwerwiegenden theoretischen Problemen behaftet zu sein, die ein Beharren auf realistischen Positionen völlig irrelevant erscheinen lassen. Die realistische Konzeption führt die fiktionalen Objekte notwendigerweise auf Entitäten zurück, die der zeitlichen Veränderung nicht ausgesetzt sind, sondern gleichsam zeitlos gegeben sind und versucht das im historisch-gesellschaftlichen Prozeß entstandene und dadurch gesteuerte fiktionale Werk durch das starre System von diesen unwandelbaren Entitäten zu erklären. Die Interpretation erfolgt in erster Linie durch Sprachanalyse, wobei der Sinn und historisch-gesellschaftliche Bestimmtheit der Sprachstruktur verzerrt wird, indem die Sprache für den Träger der ontologischen Entitäten erklärt wird und ihre unterschiedlichen Funktionen in verschiedenen Kommunikationsspielen überhaupt nicht berücksichtigt werden. Auf diese Weise führt die realistische Konzeption gerade auf Grund ihrer realistischen Grundsätze das Grundproblem dieser Versuche - die Erklärung des historisch Entstandenen durch das ewig Gleichbleibende - mit Notwendigkeit ein und ist außerstande, es sachgerecht zu lösen. Deshalb plädieren wir im Bereich der Semantik der Fiktionalität für eine totale Preisgabe der realistischen Grundsätze. Die Ergebnisse der in mancher Hinsicht durchaus produktiver realistischen Theorien sollten also in eine nicht-realistische Theoriesprache übersetzt werden, in der die erwähnten theoretisch-methodologischen Probleme nicht auftauchen; ihr realer Wert zeigt sich erst dann in vollem Licht.

Anmerkungen

- * Dieser Aufsatz ist 1979 während eines Studienaufenthaltes an der Universität Bielefeld entstanden, dessen Kosten von der Alexander von Humboldt-Stiftung getragen wurden. Für die idealen Arbeitsbedingungen im Zentrum für interdisziplinäre Forschung und an der LiLi-Fakultät der Universität möchte ich hier allen Zuständigen, allen Arbeitskollegen und Freunden meinen innigsten Dank aussprechen.

1 "Except Frege, I know of no writer on the theory of knowledge who comes as near to this position as Meinong. In what follows, I shall have the double purpose of expounding his opinions and of advocating my own; the points of agreement are so numerous and important that the two aims can be easily combined."
Russell (1904) S. 204.

2 vgl. Ryle (1972)

3 vgl. Quine (1948)

4 vgl. Lambert (1972), R. Routley - V. Routley (1973), Parsons (1974), (1979), Rapaport (1978)

5 Meinong (1899) S. 382.

6 a. a. O. S. 383.

7 a. a. O. S. 384.

8 Grossmann (1974) S. 56.

9 Jacques (1973) S. 285.

10 vgl. Ryle (1972)

- 11 vgl. R. Routley - V. Routley (1973), Jacques (1973). Eine ausführliche Untersuchung der Zeichenproblematik bei Meinong kann hier nicht unternommen werden, wir verweisen neben den erwähnten Aufsätzen auf Morscher (1973)
- 12 Meinong (1910) S. 21.
- 13 Ebenda
- 14 a. a. O. S. 23.
- 15 Meinong (1910) S. 25.
- 16 Meinong (1910) S. 26.
- 17 vgl. Morscher (1973) S. 190ff.
- 18 Meinongs Bedeutungslehre und ganz besonders die Präsentation wurde von Russell in seiner ersten Rezension mit Nachdruck kritisiert. "As against this view, I should prefer to advocate what is, presumably, the distinguishing feature of a common-sense philosophy, namely, that the object of a presentation is the actual external object itself, and not any part of the presentation at all." Russell (1904) S. 215. "The chief criticism of the article, from the standpoint which I have adopted, are (1) that the notion of perception, and its epistemological importance, are not made clear; (2) that the object of a presentation or perception is regarded as forming part of the presentation or perception, or at any rate as something necessarily psychical." a. a. O. S. 218.
- 19 In Meinong (1921) so heißt es seiner Stellungnahme zu den

philosophischen Grundfragen: "Dem Erfassen gegenüber ist sein G e g e n s t a n d jederzeit das l o g i s c h F r ü h e r e, selbst wenn dieser Gegenstand zeitlich dem Erfassen folgt. Darum kann das Erfassen niemals seinen Gegenstand schaffen oder auch nur modifizieren, sondern bloß aus der Mannigfaltigkeit des (mindestens als außer-seiend) Vorgegebenen gleichsam auswählen; auch die 'Subjektivität' etwa der Sinnesqualitäten besagt nur daß diese Auswahl durch die Beschaffenheit des erfassenden Subjektes und nicht durch die der zu erkennenden Wirklichkeit bestimmt ist. Von etwas Derartigem zu sagen, es existiert nur 'für mich', oder 'in meiner Vorstellung', ist inadäquat bis zur Sinnlosigkeit: hier existiert allemal nur das erfassende Erlebnis, sein Gegenstand aber gar nicht, so daß man ihm höchstens eine 'P s e u d o e x i s t e n z' nachsagen mag. So wenig wie Sein und Tatsächlichkeit ist ferner die Wahrheit an die Person des Urteilenden geknüpft. Allgemeingültigkeit einer jeden auch noch so Individuelles betreffenden Wahrheit ist kein Problem, sondern nur die Folge der Tatsache, daß Wahrheit zwar ein Erfassungsbegriff ist, für subjektive Verschiedenheit darin aber jeder Angriffspunkt fehlt. Dagegen bestehen die logischen Bedenken, die man in der Existenz eines Unvorgestellten, allgemeiner eines Un-erfaßten unabhängig vom erfassenden Subjekte gesucht hat, nicht zu Recht, so daß der unmittelbaren und mittelbaren Evidenz für das Vorhandensein einer Wirklichkeit außer uns ungehindert stattgegeben werden kann." Meinong (1921) S. 43-44.

- 20 Morscher (1973) S. 199..
- 21 a. a. O. S. 185.
- 22 Meinong (1910) S. 42.
- 23 a. a. O. S. 43. Hervorhebung des Satzgegenstandes (2) stammt von mir - Z. K.
- 24 a. a. O. S. 43-44.
- 25 a. a. O. S. 44.
- 26 "Den Annahmen fehlt eben der Gegenstand so wenig wie der Vorstellung und dem Urteil, und liegt es in der Natur des Vorstellens, daß sein Gegenstand jedesmal ein Objekt, und ebenso in der Natur des Urteilens, daß sein Gegenstand jedesmal ein Objektiv ist, so zeigt sich unverkennbar in der Natur des Annehmens gelegen auch, daß es auch seinerseits ein Objektiv zum Gegenstande hat," a. a. O. S. 131.
- 27 a. a. O. S. 6.
- 28 a. a. O. S. 3.
- 29 a. a. O. S. 367.
- 30 Meinong (1921), S. 12-13.
- 31 Meinong (1904) S. 520. Über daseinsfreies Wissen schreibt Meinong zusammenfassend folgendes: "Dem empirischen Wissen steht ein von der Erfahrung unabhängiges, in diesem Sinne apriorisch zu nennendes Wissen zur Seite. Die Unabhängigkeit, die es charakterisiert, betrifft nicht die Vorstellung sondern das Urteil. Apriorische Erkenntnisse sind in der Natur ihrer Gegenstände begründet, haben Evidenz für Gewißheit

und gelten mit Notwendigkeit ohne Rücksicht darauf, ob ihre Objekte existieren oder nicht. Apriorität hat mit Angeborenheit nichts zu tun und verträgt sich bestens mit Entwicklung und Fortschreiten der menschlichen Intelligenz." Meinong (1906) S. 110.

32 Meinong (1904) S. 489.

33 Meinong (1910) S. 61. Die etwas gedrängte Definition wird von Marty so erläutert: "Da wir das Sein oder Existieren nur in und mit einem (aner kennenden) Urteilen, dessen Richtigkeit sich uns kundgibt, erfassen, so kann auch der Begriff des Seienden nicht anders als durch Reflexion auf ein solches Urteilen gewonnen werden. Seiend und existierend heißt, ... was mit Recht anerkannt werden kann." a. a. O. S. 62.

34 a. a. O. S. 63-64.

35 a. a. O. S. 72.

36 vgl. Meinong (1904) S. 489f., (1910) S. 78., (1907) S. 38.

37 Meinong (1904) S. 489.

38 vgl. R. Routley - V. Routley (1973) S. 228ff., Parsons (1974) S. 571ff.

39 Meinong (1904) S. 404.

40 Meinong (1915) S. 282.

41 Meinong (1904) S. 491-492. Der gleiche Zusammenhang etwas weniger abstrakt ausgeführt: "Wenn ich behaupte, 'Blau existiert nicht', so denke ich dabei in keiner Weise an eine Vorstellung und deren etwaige Fähigkeiten, sondern eben an Blau. Es ist, als ob das Blau erst einmal sein müßte, damit man die Frage

nach seinem Sein oder Nichtsein überhaupt aufwerfen könne ...
Blau und ebenso jeder andere Gegenstand ist unserer Entscheidung über dessen Sein und Nichtsein in gewisser Weise vorgegeben, in einer Weise, die auch dem Nichtsein nicht präjudiziert."
a. a. O. S. 491. Im Zusammenhang mit der Interpretation der These vom Außersein vgl. Chisholm (1972), Grossmann (1974) S. 106ff.

42 Meinong (1921) S. 14.

43 Meinong (1907) S. 14.

44 Die Auffassung der Relationen im Sinne von Gegenständen höherer Ordnung erscheint in mehrfacher Hinsicht problematisch und wurde eingehend kritisiert, vgl. Russell (1904) S. 207ff. Grossmann (1974) S. 57ff.

45 Meinong (1921) S. 16.

46 Meinong (1916) S. 106.

47 a. a. O. S. 105.

48 Meinong (1921) S. 20.

49 vgl. Meinong (1916) S. 102f. Meinong (1921) S. 20.

50 Wir verweisen in dieser Hinsicht vor allem auf Grossmann (1974).

51 Russell (1905b) S. 533..

52 Meinong (1907) S. 16.

53 Meinong (1907) S. 439.

54 Meinong (1907) S. 17-18.

55 Russell (1907) S. 439

56 Chisholm (1972) S. 35.

- 57 Grossmann (1974) S. 159.
- 58 Grossmann (1974) S. 160. vgl. noch "Meinong subscribed also to the principle of unlimited freedom of assumption, so he had to admit that one can indeed conceive of an existing round square just as well as of a round square. He held, furthermore, that whatever one thus conceives of has all the features which it is conceived to have" Grossmann (1974) S. 221.
- 59 Meinong (1915) S. 256.
- 60 a. a. O. S. 279-280.
- 61 a. a. O. S. 280-291. Neben dieser behutsamen Argumentation findet sich ein viel direkterer Nachweis für die Richtigkeit dieser These auf Grund der Lehre der Vervollständigung von unvollständigen Gegenständen s. a. a. O. S. 286-289.
- 62 a. a. O. S. 282.
- 63 a. a. O. S. 169.
- 64 a. a. O. S. 170-171.
- 65 a. a. O. S. 173-14.
- 66 a. a. O. S. 173.
- 67 R. Routley - V. Routley (1973) S. 231. Im Zusammenhang mit dem Beweis der Widerspruchlosigkeit der Aussage mit dem runden Viereck vgl. Parsons (1974) S. 573. im Zusammenhang mit dem Anwendungsbereich des logischen Satzes vgl. Meinong (1907) S. 245. und Meinong (1915) S. 275.
- 68 vgl. "More extensive quantifiers 'A' and 'S' can be introduced.

in non-standard systems which restrict the application of the classical laws of non-contradiction and excluded middle. For example this may be achieved by distinguishing sentence and predicate negations and qualifying the classical laws for predicate negation. Important among such systems are Meinongian systems, that is systems for which $\sim (f(x) \& \bar{f}(x))$, where ' \sim ' represents predicate negation, holds only for possible x .
R. Routley (1966) S. 260.

69 Meinong (1915) S. 179.

70 Grossmann (1974) S. 253.

71 Meinong (1915) S. 180.

72 Meinong (1910) S. 112.

73 a. a. O. S. 113.

74 a. a. O. S. 115.

75 a. a. O. S. 126.

76 a. a. O. S. 128.

77 Routley (1979) S. 20-21.

78 a. a. O. S. 23.

79 Woods (1974) S. 78.

80 vgl. "This semantics would probably include a function from into the set $\{T, F\}$ of the classical truth values; it is a function V , such that for atomic φ , $V(\varphi) = T$ if φ occurs in an author's work (or good translation of it) and $V(\varphi) = F$ if ' $\sim\varphi$ ' occurs in an author's work. Even at this elementary level, there are problems. For, φ can occur in one author's work and ' $\sim\varphi$ ' in another's. Woods (1974) S. 25. Der Vorteil

des von ihm vorgeschlagenen logischen Systems wird so zusammengefaßt: "A problem is herewith dissolved. It is that logically speaking different authors ~~do not~~ contradict one another. Nor does an author vontradict himself." Woods (1974) S. 139. Die Identität der fiktionalen Objekte erscheint ihm jedoch problematisch vgl. S. 42-47.

- 81 "... use-features and context-features are trades-off our postulated structural ones. In a semantic theory, as contrasted with a pragmatic theory, semantically relevant structure tries to go proxy for semantically relevant context and use. To demand that considerations of structure give way to the pragmatic ones of context and use is tantamount to abandoning a semantics for fictionality." Woods (1974) S. 131.
- 82 Routley (1979) S. 14.
- 83 Ihwe - Rieser (1979) S. 80-81.
- 84 Woods (1974) S. 50. Ähnliche Vorbehalte gegenüber der Verletzung des Kontradiktionssatzes haben Routleys Überlegungen in Routley (1966) weitgehend bestimmt, dieser Aufsatz scheint übrigens Woods Gedankengänge in mancher Hinsicht beeinflußt zu haben. Von den möglichen Erseiterungen des angenommenen neutralen logischen Systems R^* heißt es: "But a further extension cannot be consistently made. If 'Primecharlie' (Primecharlie is the first even prime greater then two ...) were within the substitution-range then for some f , $f(\text{Primecharlie})$ and $\sim f(\text{Primecharlie})$. For, unless predicate and sentence negation are distinguished, either 'Primecharlie is not prime' and 'Primecharlie is prime' are both true or

they are ^{both} false. If they are both true 'is prime' provides a suitable predicate; if they are both false 'is not prime' is suitable. Since then for some f $[f(\text{Primecharlie}) \& \sim f(\text{Primecharlie})]$ would be true, neither $(\sim f(x) \& \sim f(x))$ nor $[(\forall x) \sim /f(x) \& \sim f(x)/]$ would be universally valid: the law of non-contradiction and excluded middle would fail. The system would be inconsistent under interpretation." Routley (1966) S. 259. Routley nahm in seinen späteren Arbeiten zu dieser Frage differenzierter Stellung, auf die wir später eingehen werden.

In diesem Zusammenhang soll auch erwähnt werden, daß der Widerspruch im literarischen Werk auch im Sinne der klassischen Ästhetik nicht zulässig ist. Es genügt hier auf die wohlbekannten Ausführungen in Schiller (1796) hinzuweisen: "Alle Dichter, welche ihren Stoff zu einseitig aus der Gedankenwelt schöpfen und mehr durch eine innere Ideenfülle als durch den Drang der Empfindung zum poetischen Bilden getrieben werden, sind mehr oder weniger in Gefahr, auf diesen Abweg (der Leerheit) zu geraten. Die Vernunft zieht bei ihren Schöpfungen die Grenzen der Sinnenwelt viel zuwenig zu Rat, und der Gedanke wird immer weiter getrieben, als die Erfahrung ihm folgen kann. Wird aber so weit getrieben, daß ihm nicht nur keine bestimmte Erfahrung mehr entsprechen kann (denn bis dahin darf und muß das Idealschöne gehen), sondern daß er den Bedingungen aller möglichen Erfahrung überhaupt widerstreitet und daß folglich, um ihn wirklich zu machen, die menschliche Natur ganz und gar verlassen werden müßte, dann ist es nicht mehr ein poetischer, sondern ein überspannter Gedanke - vorausgesetzt nämlich, daß er sich als darstellbar und dichterisch angekündigt habe; denn hat er die-

ses nicht, so ist schon genug, wenn er sich nur nicht selbst widerspricht. Widerspricht er sich selbst, so ist er nicht mehr Überspannung, sondern Unsinn; denn was überhaupt nicht ist, das kann auch sein Maß nicht überschreiten. Kündigt es sich aber gar nicht als ein Objekt für die Einbildungskraft an, so ist er ebensowenig Überspannung; denn das bloße Denken ist grenzenlos, und was keine Grenzen hat, kann auch keine überschreiten. Überspannt kann also nur dasjenige genannt werden, was zwar nicht die logsche, aber die sinnliche Wahrheit verletzt und auf diese doch Anspruch hat. Wenn daher ein Dichter den unglücklichen Einfall hat, Naturen, die schlechthin übermenschlich sind und auch nicht anders vorgestellt werden dürfen, zum Stoff seiner Schilderung zu erwählen, so kann er sich vor dem Überspannten nur dadurch sicherstellen, daß er das Poetische aufgibt und es gar nicht einmal unternimmt, seinen Gegenstand durch die Einbildungskraft ausführen zu lassen. Denn täte er dieses, so würde entweder diese ihre Grenzen auf den Gegenstand übertragen und aus einem absoluten Objekt ein beschränktes menschliches machen (was z. B. alle griechischen Gottheiten sind und auch sein sollen); oder der Gegenstand würde der Einbildungskraft ihre Grenzen nehmen, d. h. er würde sie aufheben, worin eben das Überspannte besteht." Schiller (1796) S. 544-545.

85 Woods (1974) S. 78-79.

86 vgl. a. a. O. S. 133-134.

87 a. a. O. S. 133. Ein sinnenstellender Satzfehler sowie die inkonsequente Schriftart bei den Variablen wurden sinngemäß korrigiert.

- 88 a. a. O. S. 138-139
- 89 Eine gute Übersicht über die Kritiken samt einer entsprechenden Reaktion findet sich in Woods (in print)
- 90 Routley (1979)
- 91 a. a. O. S. 11. Den technischen Nachweis der Unzulänglichkeit der modalen Logik der Fiktion nach Woods siehe a. a. O. S. 11ff.
- 92 a. a. O. S. 10-11.
- 93 Im Zusammenhang mit den folgenden Bemerkungen verweisen wir auf unsere Analysen in Kanyó (in print)
- 94 Russell (1905a) S. 47.
- 95 vgl. R. Routley - V. Routley (1973) S. 243-248
- 96 vgl. Meinong (1910) S. 79f.
- 97 Die Theorie des Implektierens vgl. Meinong (1915) S. 211ff.
- 98 Meinong (1921) S. 17.
- 99 Chisholm (1972) S. 26.
- 100 "Sind die Annahmen ein Urteilartiges, das wie Urteil aussieht, und doch noch kein Urteil ist, so sind wir auf ein Gefühlartiges geführt, das ebenfalls einigermaßen nach Gefühl aussieht, und insbesondere die Gegensätzlichkeit von Lust und Unlust an sich trägt wie die Annahme die Gegensätzlichkeit von Affirmation und Negation und das gleichwohl noch kein volles Gefühl ist." Meinong (1910) S. 312.
- 101 vgl. a. a. O. S. 314- 315.
- 102 a. a. O. S. 319-320
- 102a Meinong (1916) S. 91.

- 103 Meinong (1916) S. 130-131.
- 104 a. a. O. S. 172.
- 105 a. a. O. S. 1'6.
- 106 Meinong (1905) S. 599.
- 107 vgl. Castaneda (1979) S. 44-45.
- 108 Meinong (1905) S. 599.
- 109 Ebenda
- 110 a. a. O. S. 599-600
- 111 a. a. O. S. 600.
- 112 "Ein äußerliches, aber eben darum besonders greifbares Zeichen von Verwandtschaft ist das von Lipps (S. 488) hervorgehobene Präsens, demgemäß 'die Antwort des Mephisto nicht etwa der Vergangenheit, sondern der unmittelbaren Gegenwart angehört'. Es scheint mir das nämliche Präsens zu sein, das in einem Satze wie 'das gleichseitige Dreieck hat gleiche Winkel' seine natürliche Anwendung findet, während man nicht leicht sagen möchte, daß es solche Winkel hatte oder haben wird, - jenes Präsens, das nicht so sehr Gegenwärtigkeit im eigentlichen Sinne als Zeitlosigkeit bedeutet. Die Handlung eines Dramas, auch eines historischen, hat strenggenommen keine Stelle in der Zeit --- Vielleicht hängt mit dieser Zeitlosigkeit auch die im Grunde doch ganz seltsame Schwierigkeit zusammen, die sich ab und zu einstellt, wenn man an einem Kunstwerk das Wann und Wo zu bestimmen versucht, das ihm doch so selbstverständlich zukommen zu müssen scheint." Meinong (1905) S. 601.

- 113 a. a. O. S. 602-603.
- 114 a. a. O. S. 603.
- 115 a. a. O. S. 604.
- 116 Parsons (1975) S. 74. Auf Grund von Rapaport(1978) sollten die fiktionalen Objekte als Meinungsche d. h. gedankliche Objekte bestimmt werden.
- 117 Meinong (1905) S. 603.
- 118 a. a. O. S. 601-602.
- 119 Parsons (1975) S. 79.
- 120 Howell (1979) S. 133. Howell erwähnt weiterhin, Parsons' Methode könne nicht zwischen eindeutig identifiziertem fiktionalem Objekt und nicht identifizierten Objekten in der Mehrzahl unterscheiden und die nichtradiakle Unvollständigkeit der fiktionalen Objekte erklären, aber diese Einwände sind entweder unbegründet, oder haben mit unserer ontologischen Problematik kaum etwas zu tun, deshalb werden sie hier nicht berücksichtigt.
- 121 a. a. O. S. 170.
- 122 Ebenda
- 123 a. a. O. S. 171.
- 124 a. a. O. S. 172-174.
- 125 Castañeda (1972) S. 10.
- 126 Castañeda (1975b) S. 139
- 127 Castañeda (1979) S. 50.

- 128 Castañeda (1975a) S. 133.
- 129 a. a. O. S. 142.
- 130 a. a. O. S. 143.
- 131 Castañeda (1972) S. 24-25.
- 132 a. a. O. S. 11.
- 133 a. a. O. S. 13.
- 134 Castañeda (1979) S. 57-58.
- 135 Castañeda (1975a) S. 145.
- 136 Castañeda (1972) S. 17.
- 137 Castañeda (1979) S. 57.
- 138 a. a. O. S. 58
- 139 Castañeda (1975a) S. 144.
- 140 Castañeda (1979) S. 57.
- 141 Castañeda (1975a) S. 147.
- 142 vgl. Castañeda (1979) S. 41-46.
- 143 vgl. Castañeda (1978)
- 144 Castañeda (1979) S. 48.
- 145 a. a. O. S. 47.
- 146 a. a. O. S. 45.
- 147 a. a. O. S. 48-49.
- 148 a. a. O. S. 44.
- 149 a. a. O. S. 45.

- 150 a. a. O. S. 48-49.
- 151 a. a. O. S. 54.
- 152 a. a. O. S. 49.
- 153 a. a. O. S. 54-55
- 154 wir verweisen in diesem Zusammenhang auf Werke wie Wittgenstein (1953), Lewis (1969), Schiffer (1972), Kummer (1975)
- 155 vgl. Castaneda (1979) S. 50.
- 156 Ebenda
- 157 a. a. O. S. 51.
- 158 a. a. O. S. 53.
- 159 vgl. Rapaport (1978) S. 162.
- 160 a. a. O. S. 172.
- 161 Ebenda
- 162 Meinong (1917) S. 22-23.
- 163 Rapaport (1978) S. 175
- 164 a. a. O. S. 178.
- 165 Parsons (1979) S. 651-652.

Bibliographie

Castañeda, Hector-Neri

- 1967 Indicators and Quasi-Indicators, American Philosophical Quarterly IV, S. 85-100.
- 1972 Thinking and the Structure of the World. Discours d'ontologie, Philosophia IV (1974), S. 3-40.
- 1974 Leibniz's Concepts and Their Coincidence *Salva Veritate*, *Noûs* VIII, S. 381-398.
- 1975a Identity and Sameness, *Philosophia* V, S. 121-150.
- 1975b Individuation and Non-Identity: A New Look, American Philosophical Quarterly XII, S. 131-140.
- 1975c Thinking and Doing The Philosophical Foundations of Institutions, Dordrecht - Holland/ Boston - USA
- 1977 Perception, Belief, and the Structure of Physical Objects and Consciousness, *Synthese* XXXV, S. 285-351.
- 1978 Philosophical Method and The Theory of Predication and Identity, *Noûs* XII, S. 189-210.
- 1979 Fiction and Reality: Their Fundamental Connections, *Poetics* VIII, S. 31-62.

Chisholm, Roderick M.

- 1961 Beyond Being and Nonbeing, in: Rudolf Haller (ed.): *Jenseits von Sein und Nichtsein. Beiträge zur Meinong-Forschung*, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt Graz 1972, S. 25-36.
- 1973 Homeless Objects, *Revue Internationale de Philosophie*. Revue trimestrielle XXVII, S. 207-223.

Clark, Romane

- 1978 Not Every Object of Thought Has Being: A Paradox in Naive Predication Theory, *Noûs* XII, S. 181-188.

Devine, Philip E.

- 1974 The Logic of Fiction, Philosophical Studies XXVI,
 S. 389-399.

Howell, Robert

- 1979 Fictional Objects: How They Are and How They Aren't,
 Poetics VIII, S. 129-177.

Ihwe, Jens - Rieser, Hannes

- 1979 Normative and descriptive theory of fiction. Some
 contemporary issues, Poetics VIII, S. 63-84.

Jacques, Francis

- 1973 Référence et description chez Meinong, Revue Inter-
 nationale de Philosophie. Revue trimestrielle, XXVII,
 S. 266-287.

Kanyó, Zoltán

- in print Sprichwörter - Analyse einer Einfachen Form. Ein Bei-
 trag zur generativen Poetik, Budapest

Kummer, Werner

- 1975 Grundlagen der Texttheorie. Zur handlungstheoretischen
 Begründung einer materialistischen Sprachwissenschaft,
 Reinbek

Küng, Guido

- 1972 Noema und Gegenstand, in: Rudolf Haller (ed.): Jenseits
 von Sein und Nichtsein. Beiträge zur Meinong-Forschung,
 Akademische Druck- und Verlagsanstalt Graz 1972, S.
 55-62.

Lambert, Karel

- 1972 Being and Being So, in: Rudolf Haller (ed.): Jenseits
 von Sein und Nichtsein. Beiträge zur Meinong-Forschung,

Akademische Druck- und Verlagsanstalt Graz 1972, S. 37-46.

Lewis, David

- 1969 Konventionen. Eine sprachphilosophische Abhandlung,
Berlin - New York 1975.

Meinong, Alexius

- 1899 Über Gegenstände höherer Ordnung und deren Verhältnis
zur inneren Wahrnehmung, in: Ders.: Gesamtausgabe Bd. II.
Abhandlungen zur Erkenntnistheorie und Gegenstandstheorie,
Bearbeitet von R. Haller, Akademische Druck- und Verlags-
anstalt Graz 1971, S. 377-480.
- 1904 Über Gegenstandstheorie, in: Ders.: Gesamtausgabe Bd. II.
Abhandlungen zur Erkenntnistheorie und Gegenstandstheorie,
Bearbeitet von R. Haller, Akademische Druck- und Verlags-
anstalt Graz 1971, S. 481-535.
- 1905 Über Urteilsgefühle: was sie sind und was sie nicht sind,
in: Ders.: Gesamtausgabe Bd. I. Abhandlungen zur Psycholo-
gie, Bearbeitet von R. Kidingen und R. Haller, Akademische
Druck- und Verlagsanstalt Graz 1969, S. 576-615.
- 1906 Über die Erfahrungsgrundlagen unseres Wissens, in: Ders.:
Gesamtausgabe Bd. V. Über philosophische Wissenschaft ...
und andere Werke, Bearbeitet von R.B. Chisholm, Akademi-
sche Druck- und Verlagsanstalt Graz 1973, S. 369-481.
- 1907 Über die Stellung der Gegenstandstheorie im System der
Wissenschaften, in: Ders.: Gesamtausgabe Bd. V. Über phi-
losophische Wissenschaft ... und andere Werke, Bearbeitet
von R.B. Chisholm, Akademische Druck- und Verlagsanstalt
Graz 1973, S. 199-365.
- 1910 Über Annahmen, 2. Auflage, Verlag Johann Ambrosius Barth
Leipzig

- 1915 Über Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit. Beiträge zur Gegenstandstheorie und Erkenntnistheorie, in: Ders.: Gesamtausgabe Bd. VI. Über Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit, Bearbeitet von R.M. Chisholm, Akademische Druck- und Verlagsanstalt Graz 1972.
- 1917 Über emotionale Präsentation, in: Ders.: Gesamtausgabe Bd. III. Abhandlungen zur Werttheorie, Bearbeitet von R. Kindinger, Akademische Druck- und Verlagsanstalt Graz 1978, S. 285-467.
- 1921 Selbstdarstellung, in: Ders.: Gesamtausgabe Bd. VII. Vermischte Schriften, Bearbeitet von R. Haller, Akademische Druck- und Verlagsanstalt Graz 1978, S. 1-62.

Morscher, Edgar

- 1973 Meinongs Bedeutungslehre, Revue Internationale de Philosophie, Revue trimestrielle XXVII, S. 178-206.

Parsons, Terence

- 1974 A Prolegomenon to Meinongian Semantics, The Journal of Philosophy LXXI, S. 561-580.
- 1975 A Meinongian Analysis of Fictional Objects, Grazer Philosophische Studien I, S. 73-86.
- 1978 Nuclear and Extranuclear Properties, Meinong, and Leibniz, Nous XII, S. 137-151.
- 1979 The Methodology of Nonexistence, The Journal of Philosophy LXXVI, S. 649-662.

Quine, Willard van Orman

- 1948 On what there is, in: (Ders.: From a logical point of view, Logico-philosophical essays, Harper Torchbooks, New York and Evanston 1963, S. 1-19.

Rapaport, William J.

- 1978 Meinongian Thesis and a Russellian Paradox, *Nous* XII,
S. 153-180.

Routley, Richard

- 1966 Some Things Do not Exist, *Notre Dame Journal of Formal Logic*, VII, S. 251-276.
- 1975 Universal Semantics? *Journal of Philosophical Logic* IV,
S. 327-356.
- 1979 The Semantical Structure of Fictional Discourse, *Poetics*
VIII, S. 3-30.

Routley, Richard - Routley, Valerie

- 1973 Rehabilitating Meinong's Theory of Objects, *Revue Internationale de Philosophie* XXVII, S. 224-254.

Russell, Bertrand

- 1904 Meinong's Theory of Complexes and Assumptions, *Mind* XIII,
S. 204-219, 336-354., 509-524.
- 1905a On Denoting, in: Ders.: *Logic and Knowledge, Essays 1901-1950*. Ed. by R. Ch. Marsh, London 1956, S. 41-56.
- 1905b Untersuchungen zur Gegenstandstheorie und Psychologie.
Mit Unterstützung des k. k. Ministeriums für Kultus und
Unterricht in Wien herausgegeben von A. Meinong. Leipzig:
Verlag von Johann Ambrosius Barth. 1904. Pp. XI, 634.,
Mind XIV, S. 530-538.
- 1907 Über die Stellung der Gegenstandstheorie im System der
Wissenschaften. Von A. Meinong, Leipzig: Voigtländer,
1907. Pp. viii, 159., *Mind* XVI, S. 436-439.

Ryle, Gilbert

- 1972 Intentionality-Theory and the Nature of Thinking, in:
 Rudolf Haller (ed.): Jenseits von Sein und Nichtsein.
 Beiträge zur Meinong-Forschung, Akademische Druck- und
 Verlagsanstalt Graz 1972, S. 7-14.

Schiffer, Stephan R.

- 1972 Meaning, Oxford

Schiller, Friedrich

- 1796 Über naive und sentimentalische Dichtung. in: Ders.: Über
 Kunst und Wirklichkeit. Schriften und Briefe zur Ästhetik,
 Hrsg. v. C.Träger, Leipzig (1959)

Wittgenstein, Ludwig

- 1953 Philosophische Untersuchungen, Frankfurt 1967

Woods, John

- 1974 The Logic of Fiction, The Hague
in print Animadversions and open questions: Reference, Inreference
 and Truth in Fiction

THE MAIN VIEWS ON FICTIONALITY IN THE LOGICO-SEMANTIC TRADITION

ZOLTAN KANYO

Szeged University, Hungary

Fictionality is without doubt the central question of literary semantics. Just as most semantical problems in natural language are inseparable from the determining influence of use, fictionality could and should be examined from a pragmatistical point of view as well, and even certain syntactical peculiarities and special use of the vocabulary may be pointed out in a more or less limited circle of fictional texts. However, the decisive point in fictionality seems to be connected with the eminent semantical problem of truth. The problem is: how can truth and other semantical notions presupposing it, such as validity, consequence, etc., be accounted for in a class of so-called fictional texts which are known not to reflect actual reality. Literary theory has offered a number of rather controversial theories concerning this question, but there are valuable contributions in philosophy, linguistics, psychology, logic etc. as well. In this way an all-embracing theory of fictionality can only be worked out if the different attempts are taken into account and an adequate metalanguage is formulated in which the relevant problems can be satisfactorily dealt with. In this respect we can only formulate a preliminary investigation aimed at grasping some theoretically important variant characteristics of fictionality in the essays of modern logico-semantic research.

A systematic overview of this field of research from such a point of view proves to be very essential and illuminating: the prerequisites of a theory of fictionality are necessarily implied by the logical systems applied in modern semantics, and well-founded conception of fictionality can only be based on the relevant semantic research. On the other hand we have a negative experience as well: the contradictions between different conceptions do not disappear with the transition from an informal and inexact methodology to a formal and exact one. Modern semantics being as such divided between contraversial tendencies provides arguments for different standpoints on the question of fictionality. It is this plurality of views challenging any theoretical endeavour to account for this phenomenon that we are going to deal with. Our interest is not historical, but theoretical, and we are primarily attracted not by mere factuality but by the logical possibilities which have come to light in the historical process. We attempt to reduce to an underlying coincidence the controversies that have played such a decisive role in the development of this branch of science as mere appearances. If this will not work because of logical incompatibility of the views in question we try to delimit the different variants in an unambiguous way.

In order to sum up our vast material in an economical way it seems best to rely upon some general theoretical theses concerning semantics and fictionality. In accordance with Castañedas' theory of fictionality we are of the opinion that each community which knows fictionality and applies it in some language games has to

distinguish two fundamental domains in its naive or scientific semantics, namely actuality and fictionality. The question of which domain a certain utterance belongs to can be decided on the basis of the conventions underlying the communication-game in which the utterance is embedded, that is by means of the practical knowledge of language use. The semantic distinction mentioned is connected with a possible twofold orientation of reference: in the case of actuality there is a relation between meaning and the actual world, whereas in the case of fictionality the relation lies between meaning and an imaginary world. Notwithstanding this difference in reference both domains can be semantically characterized in respect of truth, consequence, validity etc.; that means that the pragmatical opposition between actuality and fictionality must not be interpreted as a semantic opposition between truth and falsehood. On the other hand truth in actuality will not necessarily correspond to truth in fictionality just because of different definition of the reference relation in each domain.

If we now consider one of the main disagreements in modern semantics concerning fictionality we see that it is closely connected with a different appraisal of the reference relation in fictional context regarding truth. In order to formulate plainly the controversial standpoints we have clear up some terminological questions. According to our working hypothesis we differentiate two domains consisting of several different sets of objects, the first sets out from objects of the actual world and defines their

properties, relations, etc. while the second is based on fictional objects and their respective characteristics supposed to be found in imaginary worlds. We call an expression fictional if it applies to a fictional object and consequently has no reference in actuality. A sentence can be considered as fictional if the subject-constituent proves to be a fictional expression. We should like to underline that this connection is taken here in the sense of a test and not as the source of fictionality - the latter rather complex problem should be dispensed with in our present exposition. The limitation of the fictional expression to the subject role aims obviously at avoiding possible ambiguities which may appear e. g. in the object case after an intensional verb. By means of this test we certainly cannot delimit fiction and non-fiction in an unambiguous way, but we are able to point out a class of sentences which are without doubt fictional. In respect to this class some general semantic statements can be formulated. We shall call the first two apparently controversial ones Russellian and Meinongian Formulae as they have been propounded in the most convincing way in the work of the well known British and Austrian philosopher, respectively. The Russellian Formula can be stated in the following way:

(RF) Fictional sentences are necessarily false

This thesis, as we know from the classical study "On Denoting", is based on the insight that fictional objects have no reference

in actuality, and truth was conceived of here as a relation between meaning and actuality.

The Meinongian Formula can be correctly formulated as dependent on the reference relation:

(MF) Fictional sentences apply to a certain class of
objects

As a corollary of the Meinongian Formula we have the following postulation:

(MP) Fictional sentences are true or false

If we consider the assignement of truth in both cases, the two formulae seem to contradict each other. However the characteristic formulation of truth in both cases is a consequence of the conception of the reference relation which in a deeper analysis reveals itself as incomplete in each case in a peculiar way. In the light of our theoretical remarks both formulae have to be supplemented by the assignement of the reference relation to either of the two domains of possible application: actuality and fictionality. In this respect the correct formulation of the Russellian Formula seems to be:

(RF') Fictional sentences are necessarily false with
respect to actuality

whereas the Meinongian Formula appears as

(MF') Fictional sentences have fictional objects
as reference in fictionality

These completed formulae do not contradict each other, and insofar as one does not worry about nominalistic provisos concerning the ontological status of fictional objects and imaginary worlds, both of them can be considered as not only compatible, but as true statements in a semantic theory of fictionality. If we are right in the theory of fictionality the necessity does not arise of opting exclusively either for the Russellian or for the Meinongian Formula: the problem is rather to account for their inner connection and correlation.

The logico-semantic tradition offers not only the primary Formulae mentioned but some competing variants as well. Besides the Russellian Formula we have the Frege - Strawson Position formulating the first approach

(FSP) Fictional sentences have no significance

In this view a sentence must be first syntactically and semantically complete, that is significative, in order for it possibly to have truth-value assignment. A fictional sentence is qualified as incomplete because of the lacking referential relation in the actuality, and therefore the negative semantic status is registered not as falsehood as in the Russellian Formula, but as one without significance. One is certainly aware that the Frege - Strawson Position represents an alternative standpoint to the Russellian Formula, although both of them may be true, but not connected with each other as the thesis of a unified theory. Which one should be preferred depends on pragmatical

criteria. On the other hand the Frege - Strawson - Position is just as incompletely formulated as the Russellian Formula and needs the same complement:

(FSP') Fictional sentences have no significance with respect to actuality

Opposed to the ontologically founded Meinongian Formula we have the variant of model-theoretic intensional logic where a set of possible logical worlds is introduced as a primitive term and fictional expression, imaginary world, etc. can be defined with respect to it:

(MIL) The truth of fictional sentences is decidable in a model the interpretation part of which is necessarily based on a possible world not identical with the actual one

This formulation already takes into account the reliance on fictionality with respect to the referential relation. The model-theoretic formulation represents yet another variant: if we had more space, we could even differentiate several variants according to the different conceptions of reference within intensional logic. There should be formulated at least one variant based on the theory of rigid designators and another on the basis of transworld-identity. However what we need is not only an exhaustive classification but at the same time an effective systematization and in this respect we have done our work by halves. Let us return to the first mentioned

Russellian and Meinongian Formulae: their relation to each other can illuminate in a comparatively simple form the connection of the two determining trends in the semantics of fictionality. We have spoken about a compatibility between Russellian and Meinongian Formulae, however, this compatibility applies only to the conception of reference and in connection with it to the definition of the truth-relation, that is, to the semantically-relevant relations of fictionality, and it cannot in the least be extended to the congruence of Russellian and Meinongian semantics or philosophy. As far as regards the two semantic systems the following main differences can be enumerated:

- (1) Russellian and Meinongian semantics are based on different sign conceptions
- (2) Russellian semantics presupposes the well-known extensional logic; Meinongian semantics is connected with a sort of free logic a main characteristic of which consists in the distinction of predicate negation and sentence-negation. By this means Meinong is not compelled to accept the Law of excluded Middle with an absolute validity as it is conceived of in extensional logic.
- (3) concerning its ontological foundation Russellian semantics can be characterized as nominalistic, whereas Meinongian semantics appears to be a representative of the realistic tradition.

These semiotic, logic and ontological divergences have surely to be taken into account if we want to formulate an all-embracing theory of fictionality. As a matter of fact there are

several possibilities to proceed according to special preferences in ontological and even in logical and terminological questions. Not having space for a typological review of possible opinions we must content ourselves with the scheme of a unique variant determined by our own predilections. Ontologically we opt for a non-dogmatic nominalism which permits us to consider fictional reference, fictional objects, imaginary worlds etc., as linguistic and/or other conventional appearances which do not necessarily require a special ontological foundation, but can be reduced from the ontological setting of actual objects and their properties, relations, etc. by means of different mental operations. As to logic the extensional system appears to be rather limited; Meinongian and other modern intensional philosophical logic systems have subtle methods of dealing with questions which remain without the scope of extensional logic and stand in the foreground of semantic and philosophical research. Therefore the solution is sought for in a direction where the totality of the linguistic-semantic appearances are seriously and exhaustively accounted for without any ontological commitment over and above a special conventional agreement between the members of the community for the use of a language-game.

We have tried to enumerate some impulses that the study of the logico-semantic tradition may give to a modern theory of fictionality. We must admit there are other possible conclusions that one can deduce from this complex theoretical research. Nevertheless one connection seems to be of general

importance and that is that the number of possible divergent views on fictionality is essentially limited to a rather restricted circle of variants made possible by theoretically and/or methodologically different accounts of reference relation in fictionality. The number of these variants is not irrevocably determined, it may increase with scientific developments. A further aim should be to get an adequate description of these variants in order to gain deeper insights into the complex phenomenon of fictionality.

MONTAGUE-GRAMMATIK UND LITERARISCHE SEMANTIK

GABOR SZEKELY

Sümeg

1. Wir möchten im folgenden in gedrängter Form darstellen, auf welche Weise die Ergebnisse der zur logischen Erfassung der natürlichen Sprachen herausgearbeiteten formal-semiotischen Sprachtheorie in der Literaturtheorie verwandt werden können und welche Konsequenzen für diese Disziplin die Einführung der Termini der Montague-Grammatik bzw. ihre Interpretation auf poetische Zusammenhänge nach sich ziehen. Zunächst sollen demnach die grundlegenden literaturtheoretischen Fragen formuliert werden, auf die nur eine rational aufgebaute und rational verfahrenende Literaturtheorie (Poetik) eine explizite Antwort geben kann. Des weiteren soll einer kurzen Übersicht von dem Aufbau der Montague-Grammatik auf die Möglichkeiten eingegangen werden, die diese Theorie zur Behandlung der komplexen Problematik der Fiktionalität bietet.

2. Die moderne Literaturtheorie geht von der Hypothese aus, daß literarische Texte auf nicht-literarische Texte gebaute sekundäre Systeme darstellen, für die ein vom spezifischen literarischen Text oder von der Textgattung her vorgeschriebenes spezifisches Regelsystem (Grammatik) gültig ist.¹ Dieses sekundäre Regelsystem läßt sich auf eine explizite Art und Weise mittels des Begriffsapparats einer modernen Grammatik beschreiben - die bekanntesten Beispiele knüpfen an die Verwendung der generativen transformationellen Grammatik - ,

die natürliche Sprache bildet ja die gemeinsame Grundlage für literarische sowie nicht-literarische Texte, die Erkenntnisse, die in der Untersuchung der natürlichen Sprachen erreicht wurden, tragen auch zur korrekten Erklärung der literarischen Texte bei.² U. E. kann eine korrekte Explikation der Fiktionalität im Rahmen einer auf linguistischen Grundlagen beruhenden Literaturtheorie unternommen werden.

Unsere grundlegende semantische Frage im Zusammenhang mit literarischen Werken besteht darin, welchen Wahrheitswert wir den in den literarischen Werken vorkommenden Aussagen zuschreiben sollten, ob wir sie auf Grund der Bezugnahme auf die Wirklichkeit generell als wahr oder falsch qualifizieren sollten. Die Bezugnahme auf die Wirklichkeit spielt hier außer der primären und entscheidenden semantischen Relation eine andere, spezifisch literaturtheoretische Funktion, die eine Unterscheidung zwischen fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten erlaubt. Eine überwiegende Mehrheit der literarischen Texte ist fiktionaler Text, so erweist sich der Wahrheitswert auf Grund der traditionellen Auffassung als falsch, indem der Text über Ereignisse, Personen, Zeitrelationen, usw. berichtet, die in der realen Welt keine Entsprechung besitzen. Dem gegenüber nehmen wir an, daß Wahrheitswerte der Aussagen in literarischen Texten nicht auf die Wirklichkeit bezogen werden sollen, sondern vielmehr auf die Gesetzmäßigkeiten, die sich aus dem inneren Zusammenhängen des gegebenen literarischen Texten ergeben, so daß der Wahrheitswert der Aussage im Zusammenhang mit dem gegebenen

Text als wahr oder falsch bestimmt werden kann.

Die literarische Semantik sollte demnach auf eine explizite Weise die inneren Zusammenhänge darstellen, auf deren Grundlage der Wahrheitswert der literarischen Aussagen zu entscheiden ist, die semantischen Regeln aufstellen, die sich auf die Aussage beziehen, die Verwendung einer Aussage für einen wahren Sachverhalt in einem entsprechenden (inneren Textzusammenhang) stellt ja den logischen Wert wahr dar.

3. Die Zuweisung von Wahrheitswerten zu den einzelnen Aussagen erfolgt auf Grund explizit ausgeführter syntaktischer und semantischer Regeln in verschiedenen logischen Sprachen, die ungeachtet ihrer Geschlossenheit und ihres axiomatischen Charakters in der Lage sind, die komplizierten Zusammenhänge in den natürlichsprachlichen Aussagen zu erklären.³

Die Kalkülsprachen der Logik bestehen aus zwei grundlegenden Bestandteilen aus einem syntaktischen und einem semantischen Bereich. Der Syntax fällt die Aufgabe zu, aus den Basisausdrücken einer Sprache mittels syntaktischer Regeln wohlgeformte Formeln der Sprache herzustellen, d. h. die Formeln syntaktisch abzuleiten. Die interpretative Semantik ordnet auf Grund semantischer Regeln semantische Werte, d. h. eine Interpretation den wohlgeformten Formeln der Sprache zu. Die semantischen Regeln sind auf Analogie der syntaktischen Regeln und in voller Übereinstimmung mit den letzteren aufgebaut. Die grundlegende Aufgabe der Semantik in den Kalkülsprachen besteht in der Explikation des Begriffes "wahrer Satz" in der gegebenen Interpretation

und im Zusammenhang damit in der Einführung des Begriffes der logischen Folgerung. Die Einschränkung der Wahrheitsrelation auf eine gegebene Interpretation bedeutet soviel, daß der Wahrheitswert der Formeln nicht in bezug auf eine absolute Wahrheit, sondern nur auf die gegebene Interpretation, auf das angewandte Modell festgesetzt wird.

Die von Tarski herausgearbeitete modelltheoretische Semantik hat große Bedeutung für die logische Analyse der formalisierten Kunstsprachen, aber auch der verschiedenen natürlichen Sprachen. ⁴

Das Prinzip der Tarski-Semantik läßt sich nach Stegmüller wie folgt charakterisieren:

- "(a) Jede Semantik einer natürlichen Sprache muß ihr Hauptziel in der Definition des Begriffs des wahren Satzes für eine natürliche Sprache erblicken.
- (b) Auf der Grundlage des Begriffs des wahren Satzes ist der Begriff der (logischen) Folgerung für die betreffende Sprache einzuführen." ⁵

Zur semantischen Darstellung der natürlichen Sprachen ist eine Metasprache (formale Sprache) nötig, mit deren Hilfe die wichtigsten logischen Begriffe - logische Gültigkeit, logische Äquivalenz, logische Folgerung, usw. - definiert werden können. Diese Begriffe werden jeweils in dem gegebenen Modell festgesetzt, so daß prinzipiell die Möglichkeit besteht, derselben Formel unterschiedliche Wahrheitswerte in den einzelnen Modellen zuzuordnen. ⁶

Die erwähnten semantischen Begriffe werden von Löbner in einer Prädikatenlogik erster Stufe (PLL) folgendermaßen eingeführt:

"Eine Formel ϕ heißt logisch-gültig ... gdw ϕ in allen Modellen gilt. Die Formel ψ folgt logisch aus der Formel ϕ ... gdw ψ in allen PLL-Modellen wahr ist, in denen ϕ gilt. Zwei Strukturen s_1 und s_2 sind logisch äquivalent ... gdw sie in allen PLL-Modellen gleichwertig sind." ⁷

Die obigen Begriffe werden auch in der alltäglichen Kommunikation in der natürlichen Sprache intuitive empfunden, als bestimmte Sätze unter gewissen Bedingungen für wahr, während andere unter denselben Bedingungen für falsch gehalten und aus den wahren Folgerungen gezogen werden. Im allgemeinen wird angenommen, daß in der auf Informationsaustausch orientierten Kommunikation wahre Aussagen übertragen werden, die unser Handeln motivieren. Der Sprecher einer natürlichen Sprache verfügt über eine gewisse Intuition darüber, wann ein Satz ϕ als logische Folgerung von anderen Sätzen anzusehen ist bzw. wann aus einer wahren Aussage eine oder mehrere wahre Aussagen folgen. Der Satz ϕ ist logische Folgerung aus einer Menge Γ von Sätzen, wenn es gleichzeitig nicht möglich ist, daß die Sätze in Γ wahr sind und ϕ falsch ist. ⁸

Bei der literaturtheoretischen Anwendung der modelltheoretischen Semantik sollte vor allen Dingen Folgendes in Betracht gezogen werden. Die in den literarischen Texten vorkommenden Aussagen sind wahr oder falsch in bezug auf das gegebene Textmodell

bzw. auf das Modell der Figuren und Figurengruppen. Innerhalb eines Textmodells eines narrativen Textes lassen sich Teilmodelle unterscheiden, die den Aussagen auf unterschiedliche Weise Wahrheitswerte zuweisen, das ist u. a. der Grund für die Opposition der einander gegenüberstehenden Figurengruppen.⁹ Die eingangs skizzierte Aufgabe der literarischen Semantik kann demnach genauer so formuliert werden, daß sie diejenigen Textmodelle bzw. Teilmodelle zu beschreiben und zu explizieren hat, von denen die im Text vorkommenden Aussagen auf Grund der logischen Folgerung als wahre abzuleiten sind. Im Laufe der Rekonstruktion des Textmodells sollen auf Grund der inneren Textzusammenhänge einerseits die allgemeinen Bedingungen festgestellt werden, die die Wahrheit der gegebenen Aussage sichern, andererseits die spezifischen historischen, gesellschaftlichen, kulturellen Konventionen erfaßt werden, die innerhalb der konkreten Sprachgemeinschaft für die Produktion und die Aufnahme von literarischen Werken institutionalisiert wurden.

Die generative Textforschung wandte sich erst unlängst in die Richtung der Montague-Grammatik.¹⁰ Der erste bedeutende Versuch in dieser Hinsicht ist Kummers Gesprächsmodell,¹¹ das bestimmte Teile der Montague-Grammatik - so die intensionale Logik, die Bedeutungspostulate - verwendet, aber bei seiner abweichenden Zielsetzung nicht über diese partielle Übereinstimmung hinausgeht. Eine andere bedeutende Texttheorie, die teilweise von der Montague-Grammatik mit inspiriert wurde, ist J. S. Petőfis Textstruktur-Weltstruktur-Theorie,¹² die mit dem Anspruch einer

umfassenden formal-semiotischen Texttheorie entworfen wurde und mit deren Hilfe manche besondere Strukturen der natürlichen Sprachen dargestellt werden können. Wir möchten in diesem Zusammenhang das Problem der Texttheorie nicht eingehender behandeln, wir beschränken uns auf die kurze Darstellung der Frage, wie die Grundbegriffe der Montague-Grammatik zur Analyse literarischer Texte beitragen können.

Wir haben eingangs erwähnt, daß die wesentlichsten semantischen Begriffe in künstlichen Sprachen auf eine explizite Weise definiert werden können und daß sie auch in der Untersuchung der natürlichen Sprachen eine wichtige Rolle spielen, wenngleich sie dort nicht explizit ausgeführt werden können. Als erster ist der Logiker Richard Montague zu der Einsicht gekommen, daß es theoretisch keine wesentlichen Unterschiede zwischen den künstlichen Sprachen der Logiker und der natürlichen Sprache gibt.¹³ Wenn dies der Fall ist so ist es möglich, bei der Feststellung der Wahrheitswerte von Aussagen in einer natürlichen Sprache künstliche Sprachen zu Hilfe zu rufen, so wäre der Begriff der logischen Folgerung auch für die natürliche Sprache zu bestimmen. "I see no theoretical obstacle to a completely succesful analysis of logical consequence for ordinary language."¹⁴

3.1. Die syntaktische Komponente der Montague-Grammatik hat die Aufgabe, die syntaktisch und semantisch mehrdeutigen Ausdrücke der natürlichen Sprache mit Hilfe des Struktursystems zu deambiguieren. Das Struktursystem ist an sich ein geschlossenes

Produktionssystem, in dem von den zu den Basiskategorien gehörenden entsprechenden atomaren Strukturen ausgehend die komplexen Strukturen mittels gegebener syntaktischer Operationen und Regeln auf rekursive Art und Weise hergestellt werden.¹⁵ Auch das Syntaxsystem der generativen Transformationsgrammatik ist seinem Wesen nach ein Produktionssystem, aber Montague gründet nicht darauf seine Theorie sondern auf die sog. kategoriale Grammatik, deren Grundsatz von Adjukiewicz stammt. Eine kategoriale Charakterisierung der Sprache weist den Vorzug auf, daß die semantische Kategorie der Wörter auf Grund ihrer Bedeutung bestimmt wird und jedem Wort einen der Kategorie entsprechenden Index zuweist.¹⁶ Es gibt mindestens zwei semantische Kategorien, die eine wird durch die Klasse der Basiskategorien, die zweite durch die der Funktorkategorien gebildet. Die Klasse der Basiskategorien enthält zwei Basiskategorien, die eine ist die Hauptkategorie t, die Aussagen bezeichnet, die andere ist die Kategorie der Entitäten e. Mit Hilfe der beiden Basiskategorien lassen sich die anderen syntaktischen Kategorien definieren, die alle als Funktorkategorien eingeführt werden. Zum Verständnis der Notation soll soviel bemerkt werden, daß z. B. A/B für einen Funktor steht, der auf ein Argument von der Kategorie B angewendet einen Ausdruck von der Kategorie A ergibt.

Als Beispiele führen wir die kategoriale Bestimmung einiger Basiskategorien an. Die atomaren Strukturen der Kategorie V sind die intransitiven Verben, die Notation V gilt als Abkürzung für den Funktor t/e . Die Kategorie Subst enthält Gattungsbegriffe (Subst = t/e), die Elemente der Kategorie N sind atomare nominale

Syntagmen, die Eigennamen und die Personalpronomina ($N = t/V =$
 $= t / \langle t/e \rangle$), durch die Elemente der Kategorie Art werden die
 komplexen nominalen Syntagmen gebildet ($Art = N/Subst =$
 $= \langle t / \langle t/e \rangle \rangle$). Die transitiven Verben haben verschiedene
 Basiskategorien: die Elemente der Kategorie TrV_N sind transi-
 tive Verben mit einer nominalen Syntagma ($TrV_N = V/N =$
 $= \langle t/e \rangle / \langle t / \langle t/e \rangle \rangle$), in die Kategorie TrV_S gehören transitive
 Verben mit einem Satz-Objekt ($TrV_S = V/t = \langle t/e \rangle / t$) und in die
 Kategorie TrV_V die transitiven Verben mit einem Infinitiv-Objekt
 ($TrV_V = V/t = \langle t/e \rangle / t$). Die Feststellung der syntaktischen Kategorien
 auf die hier angedeutete Weise führt zu einer eingehenden Durch-
 musterung der natürlichen Sprache, für die auch die in einem be-
 stimmten Sinne elastischeren syntaktischen Kategorien der gene-
 rativen Syntax als Ausgangspunkt dienen können.¹⁷ Die komplexen
 syntaktischen Kategorien werden durch die im Struktursystem vor-
 gesehenen syntaktischen Operationen und Regeln hergestellt, die
 wichtigste syntaktische Operation ist die Konkatenation:

$\sigma_o(X, Y) = \text{Df } "X(Y)".$ "Die Operation σ_o ist eine Variante der
 geklammerten Konkatenation: für die Bewahrung der Eindeutigkeit
 ist es gleichgültig, ob man die beiden konkatenierten Ausdrücke
 in Klammern einschließt, oder nur den linken bzw. nur den rechten.
 Wir wählen diese Variante, weil die Konkatenation im wesentlichen
 als eine Art Einsetzung interpretiert wird." ¹⁸

In das Struktursystem können selbstverständlich auch an-
 dere syntaktische Operatoren eingeführt werden, so werden die
 koordinierenden Konjunktionen¹⁹ die Subordination,²⁰ Tempus und

Aspekt ²¹ durch spezifische Operatoren eingeführt. Die syntaktischen Regeln geben an, welche neue komplexe syntaktische Kategorie sich aus der mit den gegebenen syntaktischen Kategorien ausgeführten Operation ergibt. Als Beispiele können die folgenden Regeln ²² angeführt werden:

(R 1) N, V ----> S

(R 5) TrV_N , N ----> V

Das Struktursystem stellt die Strukturen der Ausdrücke der natürlichen Sprache her, nicht die Ausdrücke selbst, die syntaktisch mehrdeutig sein können, während die Strukturen eindeutig sind. Die Beziehung zwischen Strukturen und Ausdrücken wurde durch eine Ausdrucksfunktion gesichert, die jeder Struktur einen Ausdruck zuordnet. "Wir nennen Aus (s) die Menge der Ausdrücke mit der Struktur s oder kurz die Ausdrucksmenge von s." ²³ Die Ausdrucksfunktionen bilden einen Algorithmus, sie sollen syntaktisch deformierte Strukturen in wohlgeformte verwandeln, so z. B. das Entfernen von Klammern, in agglutinierenden Sprachen die Agglutination der Suffixe.

Die Umkehrung der Ausdrucksfunktion ist die sog. Strukturzuordnung, die jedem Ausdruck all seine Strukturen zuordnet. "Auf diese Weise erhält man die Menge der syntaktischen Analysen (= Strukturen) von a in dem gegebenen Syntaxsystem. Die Strukturzuordnung nennen wir "Str"." ²⁴

Im Sinne des Gesagten kann eine kategoriale syntaktische Analyse literarischer Texte folgendermaßen durchgeführt werden. Allen Sätzen des Textes ordnen wir mit Hilfe der Funktion Str

Satzstrukturen zu. Dies ist aber nur dann möglich, wenn wir über ein Struktursystem verfügen, das den fraglichen Text herstellen kann. Dieses Struktursystem weist die allgemeinen Charakterzüge der gegebenen natürlichen Sprache auf, auf dieser Ebene gibt es keine wesentlichen Unterschiede zwischen nicht-literarischen und literarischen Texten. Um literarische Texte syntaktisch analysieren zu können, müssen wir also ein ziemlich ausgedehntes Fragment der fraglichen natürlichen Sprache, die möglichen syntaktischen Kategorien der gegebenen Sprache, eine möglichst erschöpfende Menge von syntaktischen Operationen und Regeln zur Herstellung von komplexen syntaktischen Kategorien expliziert haben. Die Bearbeitung der einzelnen natürlichen Sprachen auf der Grundlage der Montague-Grammatik befindet sich noch im Anfangstadium, am besten ist die Grammatik des Englischen ausgearbeitet, die Beschreibung der Fragmente anderer Sprachen wurde erst unlängst in Angriff genommen. ²⁵

Bei der logischen Analyse der natürlichen Sprachen kommt der Tatsache große Bedeutung zu, daß nur auf einmal ein wohl umrissener Teil der Sprache untersucht werden kann, weil die Metasprache eine künstliche Sprache mit fest umrissener Syntax ist. Dieser Umstand erklärt, warum die Analysen der Montague-Grammatik nur für bestimmte Fragmente gültig sind. Bei der Analyse von literarischen Texten erscheint diese Fragment-Ideologie nahezu ideal, weil der gegebene literarische Text als ein Fragment anzusehen ist.

Die Angaben des Struktursystems in expliziter Form bedeutet u. a. soviel, daß zu jedem Satz des gegebenen Textes seine Struk-

tur zugeordnet werden soll, d. h. eine syntaktische Analyse auf der Grundlage des gegebenen Struktursystems durchgeführt werden soll. Jeder Ausdruck (jedes Morphem) des Textes soll entweder unter den atomaren Strukturen oder unter den syntaktischen Operationen vorkommen.

Zu den vom Struktursystem hergestellten Satzstrukturen werden mit Hilfe der Ausdrucksfunktion die tatsächlichen Sätze des Textes zugeordnet. Die wohlgeformten Sätze sind entsprechend den syntaktischen Besonderheiten des Textes einer sekundären Umgestaltung unterworfen. Die Regeln hierfür nennen wir in Übereinstimmung mit Kanyó (1975) (1976) rhetorische Transformationen. Die rhetorischen Transformationen als spezifische Ausdrucksfunktionen werden nach der Verwendung der Ausdrucksfunktion angewendet, so läßt sich die sekundäre syntaktische Organisation der literarischen Texte sichern. Die rhetorischen Transformationen können nur auf eine syntaktische Rolle eingeschränkt sein, aber auch semantische Funktionen übernehmen, wenn das letztere der Fall ist, soll die betreffende rhetorische Transformation als eine besondere syntaktische Regel aufgeführt werden.

3.2. Die zweite Komponente der Montague-Grammatik ist die Semantik, die die vom Struktursystem hergestellten eindeutigen Satzstrukturen semantisch interpretieren soll. Diese Interpretation vollzieht sich in zwei Schritten: (1) Die Strukturen der Objektsprache werden bei Behaltung ihrer Struktur in die Formeln einer Metasprache, einer intensionalen Logiksprache (IL), (2) die Formeln der IL-Sprache werden unter Berücksichtigung der möglichen

Welt - Zeit - Punkte und der Kontexte interpretiert. ²⁶

Die als Metasprache verwendete intensionale Logik ist eine Kalkülsprache und hat ebenfalls einen syntaktischen und einen semantischen Teil; die Syntax stellt auf eine rekursive Art und Weise die wohlgeformten Formeln der gegebenen Sprache dar, die Semantik ist hingegen eine modelltheoretische Semantik, in der die zentralen logischen Begriffe auf explizite Weise definiert werden. Die syntaktischen Kategorien der IL-Sprache sind die Typen der IL-Sprache, wobei zwei grundlegende Typen zu unterscheiden sind; der Typ *e* umfaßt Ausdrücke, die individuelle Objekte (Entitäten) bezeichnen, der Typ *t* enthält Formeln, die bei entsprechender Interpretation über Wahrheitswert verfügen. Zusammengesetzte Typen werden auf rekursive Art hergestellt. Diese Art und Weise des syntaktischen Aufbaus macht die Beschreibung des Zusammenhanges zwischen den vom Struktursystem der natürlichen Sprache hergestellten Strukturen und den Strukturen der IL-Sprache verhältnismäßig einfach.

Die komplexen Typen der IL-Sprache lassen sich durch spezielle syntaktische Operationen und syntaktische Regeln herstellen; ein Teil der syntaktischen Operatoren ist traditioneller logischer Operator: Negation, Junktor, Quantifikation, Kopulation, Gleichheit; der zweite Teil ist eine Operator-Gruppe, die die Besonderheiten der natürlichen Sprache berücksichtigt: λ -Operator, Intensor und Extensor-Operatoren, spezielle Formel-Operatoren, so wie modale, epistemische, deontische Operatoren, komplexe Zeit-Aktion-Aspekt-Operatoren, usw. ²⁷

Die Verbindung zwischen objektsprachlichen Strukturen und metasprachlichen Typen (Strukturen) kann mit Hilfe von Übersetzungen auf eine explizite Art und Weise gesichert werden. Die Übersetzung in die intensionale Sprache besteht aus drei Teilen:

"(1) Festlegung des Typs der Übersetzungsstrukturen für jede \mathcal{L}_D -Kategorie: alle Strukturen einer Kategorie werden in IL-Strukturen eines bestimmten Typs übertragen.

(2) Festlegung der Basisübersetzungen:

Die logischen Basisstrukturen ... werden explizit übersetzt. Alle übrigen atomaren Strukturen, mit Ausnahme der Eigennamen und der Personalpronomina, die eine Sonderregelung erfahren, werden als atomare Konstanten des für sie festgelegten Typs in die Sprache IL_D übernommen.

(3) Interpretation der Anwendung der Strukturoperationen:

Zu jeder syntaktischen Regel von \mathcal{L}_D wird eine entsprechende Übersetzungsregel angegeben." ²⁸

Die eingeführten syntaktischen Kategorien gehören z. B. in die folgenden Typen ($Typ(Kat_K)$ bezeichnet den Typ von Kat_K):

$Typ(V) =_{Df} \langle \langle s, e \rangle, t \rangle$ - Menge der individuellen Begriffe

$Typ(Subst) =_{Df} \langle \langle s, e \rangle, t \rangle$ - Menge der individuellen Begriffe

$Typ(N) =_{Df} \langle \langle s, \langle \langle s, e \rangle, t \rangle \rangle, t \rangle$ - Menge der Eigenschaften von individuellen Begriffen

$Typ(TrV_N) =_{Df} \langle \langle s, \langle \langle s, \langle \langle s, e \rangle, t \rangle \rangle, \langle \langle s, e \rangle, t \rangle \rangle \rangle$ - intensionale Relation zwischen Individualbegriffen und den Eigenschaften der Individualbegriffe. ²⁹

Der zweite wesentliche Teil der Übersetzung besteht in der Angabe der Bedeutung der logischen Basisstrukturen. In der natürlichen Sprache stellen z. B. "nicht", "notwendig", "möglich", "existiert", "ist", "wahr", usw. solche Basisstrukturen dar. Ihre Übersetzungen lauten wie folgt (die Unterstreichung drückt aus, daß es sich hier um die metasprachliche Übersetzung der Ausdrücke handelt):

$$\underline{\text{nicht}} = \lambda p. (\neg p)$$

$$\underline{\text{notwendig}} = \lambda p. \Box (\neg p)$$

$$\underline{\text{möglich}} = \lambda p. \sim \Box \neg p$$

$$\underline{\text{ist}} = \lambda P \lambda x. \forall y (P(\lambda y. x = y))$$

$$\underline{\text{wahr}} = \lambda p. (\neg p)$$

Zur Bezeichnung der Existenz verwendet Montague ein spezielles Prädikat E mit einem Argument. ³⁰

Die obigen Übersetzungsregeln bestimmen den sog. logischen Teil der Semantik, der ein notwendiger Bestandteil jedes Bedeutungssystems ist. Der nicht-logische Teil der Semantik macht es möglich, denselben Formeln verschiedene Wahrheitswerte in den gegebenen Modellen zuzuordnen. Die semantischen Referenzpunkte, die möglichen Welt-Zeit-Punkte, die Angabe des Bereiches der möglichen Individuen, Designatzuordnung zu den atomaren Konstanten, die Aufstellung der für das Modell charakteristischen Bedeutungspostulate sind Möglichkeiten in der Aufstellung von spezifischen Modellen. ³¹

Zum logischen Teil der Semantik gehören noch die allge-

meinen Bedingungen, die den Interpretationskreis der IL-Sprache einschränken. Seine auf die deutsche Sprache bezogene, durch solche spezifischen Bedingungen ergänzte Interpretation nennt Löbner D-Interpretation.³² Diese allgemeinen Bedingungen schreiben den syntaktischen Strukturen bestimmte logische Eigenschaften vor, so im Zusammenhang mit den Verben Subjekt- bzw. Subjekt-extensionale, Objekt-extensionale, Subjekt-intensionale, Objekt-intensionale, referentielle, Subjekt-konstante usw. Verben.³³

Das geordnete Paar einer Interpretation und der Referenzpunkte ergibt ein Modell, das die Analyse der für die gegebene Sprache charakteristischen logischen Eigenschaften ermöglicht. Löbner nennt jedes Modell ein D-Modell, zu dem eine beliebige D-Interpretation gehört. Demnach können wir die zentralen logischen Begriffe für die natürliche Sprache zusammenfassend so darstellen:

- (1) "Eine Satz-Struktur ist logisch wahr... gdw ihre Übersetzung in allen D-Modellen gilt
- (2) Zwei Satz-Strukturen s_1 und s_2 sind genau logisch äquivalent, wenn $s_1 \iff_D s_2$ gilt.
- (3) s_1, \dots, s_n, s seien Satz-Strukturen. s folgt genau dann logisch aus s_1 , wenn $s_1 \implies_D s$ gilt. s folgt genau dann logisch aus s_1, \dots, s_n , wenn $s_1 \wedge \dots \wedge s_n \implies_D s$ gilt".³⁴

4. Der Wahrheitswert der Aussagen von literarischen Texten kann im Sinn des Gesagten folgendermaßen entschieden werden:

Die Satz-Struktur Φ des literarischen Textes folgt genau dann aus der Klasse der Satz-Strukturen Γ , wenn die intensional-logische Übersetzung von Φ aus der Übersetzung der Satz-Strukturen Γ folgt. In der expliziten Darstellung der Premissenmenge kommen all diejenigen allgemeinen und speziellen Bedingungen vor, von denen der Wahrheitswert der gegebenen Aussage in der Form einer logischen Folgerung abzuleiten ist. Die allgemeinen und speziellen Bedingungen manifestieren sich einerseits in dem literarischen Text, andererseits sind sie in der Form von Konventionen in der gegebenen Sprachgemeinschaft institutionalisiert.

Montaguss Sprachtheorie ist eine abstrakte syntaktisch-semantische Sprachtheorie, bei der entsprechenden Interpretation der Semantik brauchen wir keine konkreten Kenntnisse bezüglich der tatsächlichen Situation, um den Wahrheitswert der gegebenen Aussage entscheiden zu können, es genügt, wenn bewiesen wird, daß die gegebene Aussage eine logische Folgerung der Klasse der Prämissen ist. Die Aussage ist also nicht darum wahr, weil sie auch in der Wirklichkeit wahr ist, sondern deshalb, weil sie von den Regeln des abstrakten logischen Systems ableitbar ist. Das konkrete semantische System ist die Verwirklichung des abstrakten semantischen Systems in einer Sprachgemeinschaft, in der die in der Gemeinschaft institutionalisierten Bedeutungskonventionen im Vordergrund stehen.³⁵ Die Erklärung der literarischen Texte setzt die gleichzeitige Anwendung der beiden semantischen Systeme voraus.

U. E. ist es möglich, literarische Texte auf der Grundlage

einer Montague-Grammatik zu analysieren, jedoch die wichtigste Bedingung - die Darstellung großangelegter Fragmente der natürlichen Sprache - ist zur Zeit noch nicht gegeben. Wenn wir das grammatische System, das literarische Texte beschreibt, als eine auf die allgemeine Grammatik aufgebaute Subgrammatik auffassen, die für die sekundäre Organisation verantwortlich ist,³⁶ so läßt sich diese Subgrammatik auf der theoretisch-methodologischen Basis der Montague-Grammatik erfolgreich formulieren.

(Übersetzt von Zoltán Kanyó)

Anmerkungen

- ¹ vgl. Kanyó (1975), (1976), Csúri (1975), (1978)
- ² vgl. van Dijk (1972 a), (1972 b)
- ³ vgl. Montague (1970 a), (1970 b), Bennett (1974), (1976), Cresswell (1973), Stegmüller (1975), Kummer (1975), Blau (1978)
- ⁴ vgl. Tarski (1956)
- ⁵ Stegmüller (1975) S. 40.
- ⁶ Partee (1975) S. 276-278., Dowty (1978) S. 2-15.
- ⁷ Löbner (1976) S. 132.
- ⁸ vgl. Bennett (1974) S. 4.
- ⁹ vgl. Csúri (1978) S. 89-99.
- ¹⁰ vgl. Rieser (1978) S. 28-30.
- ¹¹ Kummer (1972)

- 12 Petőfi (1973), (1976), (1979)
- 13 Montague (1970 b) S. 222.
- 14 Montague, zitiert nach Bennett (1974) S. 3. Im Zusammenhang mit den allgemeinen und speziellen Fragen der Montague-Grammatik vgl. Montague (1970 a), (1970 b), (1970 c), Partee (1975), (1977), Löbner (1976), Stegmüller (1975) Ruzsa (im Druck)
- 15 Die explizite Definition des Struktursystems vgl. Montague (1970 b) S. 225-226., Löbner (1976) S. 42-43.
- 16 Adjukiewicz (1935)
- 17 vgl. Partee (1975), Cooper (1975), Cooper-Parsons (1976)
- 18 Löbner (1976) S. 213.
- 19 a. a. O. S. 231.
- 20 vgl. Montague (1970 c) S. 251.
- 21 vgl. Bennett (1976), (1977), Dowty (1977)
- 22 Löbner (1976) S. 231.
- 23 a. a. O. S. 44.
- 24 a. a. O. S. 46.
- 25 Partee (1978) S. 45-46., Ruzsa (im Druck)
- 26 vgl. Montague (1970 b), (1970 c), Partee (1977) S. 311-315., Löbner (1976) S. 206 und 208.

- ²⁷ vgl. Montague (1970 b) S. 233-237., (1970 c) S. 256-260.,
Bennett (1974) S. 19-22., Bennett (1976) S. 24-33., Löbner
(1976) S. 169-172.
- ²⁸ Löbner (1976) S. 209.
- ²⁹ Partee (1975) S. 292-294.
- ³⁰ Montague (1968) S. 97.
- ³¹ Löbner (1976) S. 216-219.
- ³² a. a. O. S. 211.
- ³³ a. a. O. S. 264-265., Montague (1970 c) S. 263-265., Bennett
(1974) S. 26-28., (1976) S. 40-45., Dowty (1977)
- ³⁴ Löbner (1976) S. 277.
- ³⁵ Lewis (1969), Kummer (1975)
- ³⁶ Kanyó (1976) S. 67-71

Bibliographie

Adjukiewicz, K.

- 1935 Die syntaktische Konnexität, *Studia Philosophica* I.
S. 1-27

Bennett, Michael

- 1974 Some Extensions of a Montague Fragment of English
(unveröffentlichte Dissertation, UCLA, Los Angeles)
- 1976 Accomodating Demonstrative and Indexical Expressions
in Montague Grammar (Manuskript, University of Pittsburgh)

- 1977 A Guide to the Logic of Tense and Aspect in English,
(Manuskript, University of Pittsburgh)
- Bernáth, A. - Csúri, K. - Kanyó, Z.
- 1975 Texttheorie und Interpretation. Untersuchungen zu Gryphius,
Borchert und Böhl, Kronberg
- Blau, Ulrich
- 1978 Die dreiwertige Logik der Sprache, Berlin-New York
- Cooper, Robin
- 1975 Montague's Semantic Theory and Transformational Syntax,
(unveröffentlichte Dissertation, University of Massachusetts,
Amherst)
- Cooper, Robin - Parsons, Terence
- 1976 Montague Grammar, Generative Semantics and Interpretative
Semantics, In: Partee (1976) S. 311-362.
- Cresswell, Max J.
- 1973 Logics and Languages, London
- Csúri, Károly
- 1975 Über einige Regelmäßigkeiten eines Kurageschichtentyps.
In: Bernáth - Csúri - Kanyó (1975) S. 175-223.
- 1978 Die frühen Erzählungen Hugo von Hofmannsthal, Kronberg
van Dijk, Teun A.
- 1972 a Beiträge zur generativen Poetik. München
- 1972 b Some Aspects of Text Grammars. The Hague - Paris
- 1973 Text Grammar and Text Logic. In: Fehér - Rieser (1973)
S. 17-78.
- Dowty, David R.
- 1977 Toward a Semantic Analysis of Verb Aspect and the English
"Imperfective" Progressive. Linguistics and Philosophy
I. S. 45-77.

- 1978 A Guide to Montague's PTQ, Bloomington
Dressler, Wolfgang (ed.)
- 1978 Current Trends in Textlinguistics, Berlin-New York
Quenthner, F. - Schmidt, S.J. (eds.)
- 1979 Formal Semantics and Pragmatics for Natural Languages,
Dordrecht
Kanyó Zoltán
- 1975 Texttheorie and Literaturtheorie, In: Bernáth - Csúri -
Kanyó (1975) S. 13-24.
- 1976 Stil und Konnotation. LiLi Zeitschrift für Literatur-
wissenschaft und Linguistik VI, S. 63-77.
- Kummer, Werner
- 1972 Outlines of a Model for a Grammar of Discourse. Poetics
III, 29-55.
- 1975 Grundlagen der Texttheorie, Hamburg
- Lewis, David
- 1969 Konventionen. Berlin - New York, 1975
- 1970 General Semantics, Synthese XXII, S. 18-67
- Löbner, Sebastian
- 1976 Einführung in die Montague-Grammatik, Kronberg
- Montague, Richard
- 1968 Pragmatics, In: Thomason (1974) S. 95-118
- 1969 On the Nature of Certain Philosophical Entities. In:
Thomason (1974) S. 148-187.
- 1970 a English as a Formal Language. In: Thomason (1974)
S. 188-221
- 1970 b Universal Grammar. In: Thomason (1974) S. 222-246.
- 1970 c The Proper Treatment of Quantification in Ordinary
English. In: Thomason (1974) S. 247-270.

Partee, Barbara Hall

1975 Montague Grammar and Transformational Grammar,
Linguistic Inquiry VI, S. 203-330.

1977 Possible World Semantics and Linguistic Theory.
The Monist LX, S. 303-326.

1978 Constraining Transformational Montague Grammar:
A Framework and a Fragment, (im Druck)

Partee, Barbara Hall (ed.)

1976 Montague Grammar, New York

Petöfi, S. János

1973 Towards an Empirically Motivated Grammatical Theory
of Verbal Texts. In: Petöfi - Rieser (1973) S. 205-275.

1976 A Formal Semiotic Text Theory as an Integrated Theory
of Natural Language, In: Dressler (1978) S. 35-46.

1979 Structure and Function of the Grammatical Component
of the Text-Structure World-Structure Theory. In:
Guenthner - Schmidt (1979) S. 303 - 338

Petöfi, S. János - Rieser, Hannes (eds.)

1973 Studies in Text Grammar, Dordrecht

Rieser, Hannes

1978 On the Development of Text Grammar. In: Dressler
(1978) S. 6-34.

Ruzsa, Imre

(im Druck) A modális logika szemantikája (= Semantik der Modal-
logik)

Stegmüller Wolfgang

1975 Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie Bd. II.
Stuttgart

Tarski, Alfred

1956 Logic, Semantics, Metamathematics, Oxford

Thomason, Richmond H. (ed.)

**1974 Formal Philosophy: Selected Papers of Richard Montague,
New Haven**

SPRACHLICH-GEDANKLICHE BEDINGUNGEN DER ABBILDUNG DER SPRICHWORT-
STRUKTUR

ZOLTÁN KANYÓ

A. József Universität Szeged

1. Mitglieder einer kulturellen Gemeinschaft, in der das Sprichwort eine lebendige Gattung ist, haben ein intuitives Wissen darüber, was ein Sprichwort ist: Sie können entscheiden, ob eine Äußerung als Sprichwort angesehen werden kann oder nicht, selbst wenn es in der Praxis einige Fälle gibt, wo eine eindeutige Entscheidung ausbleibt. Auf einer anderen Ebene haben sie ein ähnlich intuitiven Wissen z. B. von dem Satz, wobei sich das letztere Wissen von dem ersteren zwar im Hinblick auf die Rolle, die es in der menschlichen Bewußtseintätigkeit einnimmt, in mancher Hinsicht unterscheidet, jedoch beide unserer Meinung nach ähnlicher Natur sind, in dem sie auf Konventionen beruhen.¹ Nun ist dieses intuitive Wissen mit den zustandegebrachten Materialien zusammen die empirische Grundlage für die wissenschaftliche Forschung, die u. a. gerade dieses Wissen zu ihrem Forschungsgegenstand wählen und eine Erklärung dafür geben muß, warum bestimmte Zusammenhänge eben so gesehen wurden und überhaupt welchen allgemeinen Regeln die ganze Gattung als solche bzw. die Gattung in einer bestimmten Sprache und in einer zeitlich und räumlich begrenzten Gemeinschaft, usw. unterworfen ist. Die wissenschaftliche Untersuchung soll also die Vagheit und Verschwommenheit des intuitiven Alltagsbegriffe klären, aber auf eine paradoxe Weise - und hier kommt es gerade darauf an, dieses Paradoxon genau zu verstehen - stiftet die wissenschaftliche Verfahrensweise eine offenbare Mehrdeutigkeit dort, wo früher Eideutigkeit zu herrschen schien.

Wir möchten damit nicht allein auf die bekannte wichtige Fähigkeit der Wissenschaftssprachen hinweisen, versteckte Ambiguitäten der natürlichen Sprache aufspüren zu können. Wir meinen vor allem die Tatsache, daß die Erklärung im Prinzip in einer Reihe von unterschiedlichen Wissenschaftssprachen formuliert werden kann, von denen die in jeder Hinsicht angemessene auszuwählen keine leichte Aufgabe ist. Mit anderen Worten sind die wissenschaftlichen Erklärungen durch die Beschaffenheit der verwendeten Wissenschaftssprache bedingt und das bedeutet u. a. eine prinzipiell mögliche Mehrdeutigkeit, die übrigens als faktisch nachzuweisen ist.

2. Bevor wir weiter gingen, betrachten wir, was dies in bezug auf die Sprichwörterkunde bedeutet. Offensichtlich handelt es sich darum, den in der Alltagssprache gegebenen intuitiven Hinweis "Das ist ein Sprichwort" durch eine Definition, und zwar womöglich durch eine operationanalysierte, zu explizieren. Dieser Trend ist in der Parömiologie seit ziemlich langer Zeit vorhanden. So wurde in der klassischen Rhetorik die Sentenz in diesem Sinne als eine Gedankenfigur definiert und darüber hinaus durch die übliche inhaltliche und als formal gedachte grammatische Beschreibung eine Reihe von Klassifikationen aufgestellt, die die Definition in dem Bereich der verwendeten Wissenschaftssprache - der klassischen Grammatik und Rhetorik - operationalisieren sollten.² Die Annahme einer kaum übersichtlich langen Liste von semantisch-grammatischen Gesichtspunkten erscheint als der Wesenszug dieser wissenschaftlichen Bearbeitung, ein charakteristisches Beispiel: die methodologisch im Wesentlichen auf gleichen Prinzipien beruhende Sprichwörterkunde Seiler (1922) zählt 45 verschiedene Metra auf, die die prosodische Gliederung der

deutschen Sprichwörter bestimmen können.³ Der Grund dafür liegt darin, daß im Bereich dieser Wissenschaftssprache die Beschreibung und die Explikation an der phänomenalen Ebene haften bleiben sollen. Abstraktionen werden nur intuitiv vorgenommen, wobei syntaktische, semantische und pragmatische Folgerungen miteinander gemischt, nicht immer auf einem formal berechtigten Wege gezogen werden; als formale Methoden stehen hier bestimmte nicht sehr weitgehende Transformationen der Sprachstruktur und vor allem Klassifikationen in bezug auf bestimmte sprachliche Merkmale zur Verfügung. Unsere weiteren Beispiele stammen aus der parömiologischen Forschung der Gegenwart.

Den zunächst erwähnten Traditionalisten stehen in mancher Hinsicht die Strukturalisten am nächsten: sie wollen ebenfalls vor allem klassifizieren, und was die Parömiologie anbelangt, entdecken sie meist nur die alten Wahrheiten wieder, zumindest läßt sich das von Greimas (1960) sagen. Aber das ist nur die eine Seite der Medaille: hier haben wir es mit einer Wissenschaftssprache zu tun, die völlig anders ist, als die Wissenschaftssprache der traditionellen Grammatik, hier wird zwischen Syntax und Semantik sorgfältig unterschieden und man hat neue, bewährte Prinzipien in der Klassifikation, man nimmt binär strukturierte distinktive Merkmale auf. In dem erwähnten Greimas-Artikel erscheint das Sprichwort selbst als eine binäre Struktur, diese Binarität wird sowohl auf der rhythmisch-phonologischen, als auch der syntaktisch-grammatischen und der semantischen Ebene nachgewiesen.

A. Dundes verwirft das linguistische Herangehen im Falle von Gattungen der Volkskunde, er nimmt statt dessen die Bestimmung der spezifischen folkloristischen Struktur in Angriff. Im Falle

der Sprichwörter spricht er von einem "descriptive unit", das aus einem "topic" und einem "comment" besteht, wobei "the topic is the apparent referent; that is the object or item which is allegedly described. The comment is an assertion about the topic, usually concerning the form, function, or action of the topic."

In bezug auf "topic" und "comment" werden nun verschiedene Strukturtypen des Sprichworts unterschieden: $A = A$, $B = B$, $A \neq B$, usw. ⁵

Die von Dundes eingeführte Problematik der Gleichnissprichwörter wird in Golopenția-Eretescu (1965) einer eingehenden linguistischen Analyse unterworfen, in der von einer logisch-semantischen Tiefenstruktur ausgegangen wird und verschiedene sprachliche Typen festgestellt werden, sie wird also von einem Bereich, dessen nicht linguistischer Charakter betont war, wieder in die Linguistik überführt. Die in Permjakov (1968) und (1970) formulierte Theorie des Klischees wird nach drei verschiedenen grundlegenden Aspekten artikuliert: untersucht werden der semiotisch-logische, der sprachlich-linguistische Aspekt der Texte sowie der Aspekt der in den Texten ausgedrückten Realien. Die Sprichwörter werden auf Grund der Struktur der Situationen für einheitlich erklärt, deren Zeichen sie sind, diese ontologisch deutbaren Situationen werden nun mit Hilfe des logisch-semiotischen Apparats auf vier zugrundeliegende Grundformeln zurückgeführt, von denen dann mittels verschiedener Transformationen weitere Varianten abgeleitet werden können und die auf der sprachlichen Ebene bzw. auf der Ebene der Realien weiter bestimmt werden. ⁶

Den Versuch, das Sprichwort auf einer einheitlichen theoretischen Grundlage systematisch zu explizieren, haben wir selbst in

Kanyó (1973) unternommen, wobei die syntaktische Definition der Sprichwortformel mittels eines logischen Systems bzw. einer generativen transformationellen Teilgrammatik erfolgte, auf die das letztere abzubilden war, die spezifisch rhetorisch-poetische Sprachgestaltung in diesen Formeln, der eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet wurde, konnte im Rahmen dieses generativen Ansatzes befriedigend gelöst werden. Auf einige Probleme des Systems werden wir weiter unten eingehen.

All diese Beispiele, die wissenschaftstheoretisch relativ verwandten Systemen entnommen wurden, da es aus Raumgründen nicht möglich ist, Probleme der von dem angenommenen rationalistischen Wissenschaftsmodell abweichenden oder der damit polemisierenden Auffassungen - man denke etwa an Jolles (1930) oder an Petsch (1938) - ausführlich zu behandeln, sollen nur als Illustrationen zu der oben in abstracto angeführten These von der systembedingten Bedeutung der Termini der Wissenschaftssprache dienen. Mit anderem Wort gibt es keine einzige Antwort auf die Frage: "Was ist Sprichwort?", sondern es gibt mindestens so viele, wieviel unterschiedliche Wissenschaftssprachen vorhanden sind und sie sind ebenso wenig miteinander in Einklang zu bringen wie es vergeblich ist, eine Übersetzung im Sinne von einer ein-eindeutigen Abbildung zweier Wissenschaftssprachen aufeinander ausarbeiten zu wollen. Wenn wir in Übereinstimmung mit der klassischen Rhetorik sagen, daß ein Sprichwort eine bestimmte Gedankenfigur ist, so haben wir es mit einem Terminus zu tun, der nur innerhalb der Rhetorik voll interpretierbar ist. Man kann zwar sagen, daß die logisch-semantische Tiefenstruktur der neueren Versuche vielfach den Sinn dieses etwas verschwommenen Begriffes ex

pliziert, so daß Gedankenfiguren in präziser Form bestimmten abgeschlossenen logischen Formeln entsprächen, aber mag dies noch so wahr sein, eine volle Identität der beiden läßt sich darauf nicht gründen, ganz im Gegenteil: es handelt sich dabei doch um eine wesentliche Einsicht und Erkenntnis.⁷ Ein noch klarer Fall ist der Versuch, der das Sprichwort durch bestimmte Formen der sprachlichen Tiefenstruktur definieren läßt: der Terminus "Tiefenstruktur" hat z. B. in der traditionellen Grammatik keine Entsprechung. Daraus sollte keinesfalls gefolgert werden, daß die eingangs erwähnte wissenschaftliche Zielsetzung wegen der unterschiedlichen miteinander inkommensurablen Ergebnisse einfach sinnlos sei, So sehr es auch wahr ist, daß all diese Wissenschaftssprachen unter einem Aspekt als völlig gleichberechtigte Wissenschaftssprachen erscheinen können, so steht außer Zweifel, daß die in der wissenschaftlichen Praxis in Bezug auf konkrete Ziele oder theoretisch-methodologische Fragen unterschiedlich eingeschätzt werden. Deshalb ist die Wahl der Sprache, die übrigens von manchen Faktoren bestimmt ist, keinesfalls gleichgültig, sie soll nach bestem Gewissen für die optimale ausfallen.

3. Wir mußten all dies vorausschicken, weil das eingangs erwähnte Paradoxon durch die schnelle theoretisch-methodologische Entwicklung in der Sprachtheorie in der letzten Zeit besonders stark hervortritt, indem die theoretische Forschung je nach den bestimmenden Schulen in verschiedene Richtungen läuft, was all die Forscher, die - wie die Parömiologen - an der Verwendung der Ergebnisse der Sprachwissenschaft interessiert sind, in hohem Maße desorientiert. Wir müssen hier auch mit einer anderen Wirkung dieser Schnelligkeit rechnen: unsere Sprichwörtermonographie (Kanyó(1973)), deren Drucklegung aus technischen Gründen

lange hinausgezögert wurde, wird bei der Erscheinung von der Warte der sprachtheoretischen Entwicklung aus gesehen in mancher Hinsicht als überholt gelten. Die folgenden Überlegungen wollen einige Thesen dieser Arbeit mit den relevanten Ergebnissen von ein paar sprachphilosophischen Schulen konfrontieren, die für die 70-er Jahre bestimmend sind. Dabei geht es uns darum, unsere Auffassung vom Sprichwort in einer anderen, wissenschaftstheoretisch angemesseneren Wissenschaftssprache neu zu formulieren.

3.1. Da unsere Monographie praktisch unbekannt ist, ist es unerläßlich, einiges über diese Arbeit selbst zu sagen, wir werden uns dabei auf die logisch-grammatische Bestimmung der Sprichwortstruktur beschränken. Gemäß unserem generativen Ansatz ging es uns darum, das Sprichwort nicht in Bezug auf einen bestimmten festen Korpus von Materialien, sondern im Hinblick auf die entsprechende Kompetenz der Gemeinschaft als eine mögliche Sprachstruktur zu definieren, d. h. mittels dieser Definition sollte nicht die Menge der historisch nachweisbaren Formen umrissen, sondern vielmehr die Menge der Äußerungen festgesetzt werden, die auf Grund ihrer sprachlichen Bestimmung im Prinzip (u. a. auch) als Sprichwörter auftreten können. Die Entscheidung der Frage, welche von diesen strukturell bestimmten möglichen Sprichwortformeln dann tatsächlich als solche konkretisiert werden, unterliegt der Prüfung von manchen zur Zeit wenig erforschten pragmatischen Faktoren und kann hier nicht behandelt werden. Die Klasse der erwähnten möglichen Sprichwörter oder Sprichwortformeln wurde einerseits durch ein logisches System, andererseits durch eine generative Transformationsgrammatik explizit bestimmt. Der Beschreibungsapparat des

logischen Systems fußte auf dem Reichenbachschen Modell (Reichenbach 1946), aber auch grundelgende Zusammenhänge der modalen und der deontischen Logik wurden mit berücksichtigt. Das aus neun Sätzen bestehende logische System sollte den Bereich der Sprichwortformeln von einer Grundformel ausgehend systematisch erzeugen, d. h. dieses System selbst war schon generativ angelegt. Um den Sinn des Verfahrens besser verstehen zu können, gehen wir von einem konkreten Beispiel aus. Betrachten wir das Sprichwort

(1) Wer neidet, leidet

Wie vorhin erwähnt, neigen die neueren Auffassungen vom Sprichwort dazu, in einer solchen Struktur, eine - sprachliche oder paralinguistische - Gleichung $A = B$ zu sehen, Permjakov (1968) und (1970) jedoch, die eine logische Analyse der Sprichwörter vornehmen, da eine Implikation $P \rightarrow Q$ erblicken.⁸ Auf Grund der logischen Sprachanalyse läßt sich leicht beweisen, daß Permjakov Recht behält, allerdings soll seine Formel etwas präziser bestimmt werden; neben Prädikaten sollen auch Argumente unterschieden werden, und zwar zumindest Objektargumente und Zeitargumente wobei Zeitargumente für Zeitpunkte, Objektargumente für alles andere als Zeitargumente stehen können. Es muß nun sorgfältig geprüft werden, wie diese Argumente in den Sprichwörtern auftreten können, ob sie durch Konstanten, d. h. Eigennamen, ersetzt, durch Quantoren wie der Universalquantor ("jeder") oder der Existentialquantor ("es gibt ein...") gebunden werden können. Die logische Analyse des obigen Beispiels (1) führt zu der folgenden Transkription:

$$(2) \quad \bigwedge x \bigwedge t \quad [f(x,t) \supset g(x,t)]$$

wobei \bigwedge = Zeichen für den Universalquantor

x = Objektargument

t = Zeitargument

f = das Prädikat "neidet"

g = das Prädikat "leidet"

\supset = Zeichen für die sog. connective Abart
der logischen Implikation ⁹

Unsere Grundannahme ist, daß die Grundformel von der Gestalt wie (2) ist, d. h. sie eine (connective) Implikation zwischen zwei Prädikaten der ersten Stufe ist, die im Skopus eines Allooperators für Objektargumente und eines Allooperators für Zeitargumente stehen, vorausgesetzt, daß alle in der Formel vorkommenden Argumente durch Universal- bzw. Existentialoperatoren gebunden sind und die Formel linguistisch interpretierbar ist. Die abschließende Klausel hängt einerseits mit der Beobachtung zusammen, daß in Sprichwortformeln freie Variablen und Konstante nicht vorkommen dürfen, andererseits drückt die Forderung aus, daß die Formeln auf die natürliche Sprache abbildbar sein sollen, dies konnte nämlich durch systemimmanente formale Regeln nicht gesichert werden, so war der Übergang zu einem sprachadäquaten grammatischen System notwendig. Daß wir nicht von vornherein mit der grammatischen Darstellung begonnen, sondern mit diesem für die natürliche Sprache nur bedingt angemessenen logischen System vorliebgenommen haben, ist dadurch zu erklären, daß in den Grammatiken gerade die für die Sprichwortformeln als bestimmend erscheinende Frage der Quantifikation zur Zeit der Formulierung der Arbeit so wenig befriedigend ausgearbeitet war: es erschien also als angebracht, das System der generativen Transformationsgrammatik in dem Sinne zu verändern, daß es die in unserem logischen System festgesetzten Zusammenhänge auf eine sprachadäquate Art und Weise zum Ausdruck bringt.

Ein Vorteil der generativen Transformationsgrammatik - es wurde das sog. Standardmodell nach Chomsky (1965) verwendet - liegt gerade darin, daß sie uns ein formales Verfahren zum Nachweis von gleichbedeutenden sprachlichen Strukturen zur Verfügung stellt, indem sie Transformationen einführt, die den Zusammenhang zwischen den unterschiedlichen Formen, ihre Abhängigkeit von der gleichen Tiefenstruktur usw. explizit darstellen. Hier haben wir jedoch ein paar Beispiele wie

(3) Wenn man neidet, dann leidet man

(4) Der Neider leidet

(5) Neid macht Leid

die intuitiv als Paraphrasen von (1) gelten, in dem Standardmodell jedoch von verschiedenen Tiefenstrukturen ausgehend abgeleitet werden, so ist ja (4) ein einfacher Satz, während (1) und (3) verschiedene Typen von zusammengesetzten Sätzen - Relativsatz und Wenn-Satz - darstellen und die offensichtliche Nominalisation in (5) wirft eine Reihe von Problemen auf. Unser Vorschlag ist, daß all diese Formen von einer einzigen grammatischen Tiefenstruktur abgeleitet werden sollen, und zwar von einem Wenn-Satz, der der logischen Implikation weitestgehend entspricht und auch die Quantifikation durch den Universalquantor getreu abbildet. Diese Entscheidung bringt einige Veränderungen für den Formationsteil der generativen Grammatik mit, so ist die Ersetzungsregel, die die Nominalphrase in die Kette Determinant (d. h. Artikel) und Nomen überführt, auf die Weise zu modifizieren, daß sie nur quantifizierte Nominalausdrücke wie "jedermann", "alle", "einige" usw. die Eigennamen und die Personalpronomina einführt, Nomina sollen durch das Prädikativ abgeleitet werden. Die weiteren Formen wären dann von dieser Grundformel her durch Transformationen zu erreichen, diese Transforma-

tionen unterscheiden sich jedoch ihrem Charakter nach von den in dem Standardmodell zugelassenen Transformationen, indem ihre Anwendung nicht nur durch rein syntaktische, sondern auch durch semantische Kriterien bedingt ist und nicht bedeutungserhaltend im klassischen Sinne des Wortes sind. Praktisch bedeutete unsere Entscheidung soviel, daß wir die Tiefenstruktur von (3) - ein generalisierter Wenn-Satz - als grammatische Sprichwortformel angenommen haben, wir haben eine allgemeine Transformationsregel formuliert, die solche Wenn-Sätze in Relativsätze vom Typ (1) überführt, auf dieses Transform wurde eine weitere Transformationsregel bestimmt, die zur Bezeichnung der Quantifikation Artikel einführt (vgl. (4)); nominalisierte Formen wie (5) sind meistens von der Grundformel direkt ableitbar. Die Untersuchung führt zu dem Ergebnis, daß wir bei der Ableitung der Sprichwörter nicht des ganzen Apparats der Grammatik, sondern nur einer Teilgrammatik bedürfen, die geeignet ist, die Gattung in dem erwähnten möglichen Sinne operationalistisch zu definieren. Diese logisch-grammatische Bestimmung des Sprichworts wird durch semantische, kommunikationstheoretische, rhetorisch-stilistische, poetische Überlegungen ergänzt, auf die in diesem Zusammenhang nicht eingegangen werden kann.

3.2. Rückblickend läßt sich feststellen, daß die Arbeit durch die Frage nach der für die Sprichwortstruktur als bestimmend erachteten Quantifikation ein Thema aufgriff, das zentral für die Sprachtheorie der siebziger Jahre werden sollte, wobei dies gerade ein Punkt ist, wo verschiedene sprachphilosophische Auffassungen miteinander zusammenstoßen. Die generative Transformationsgrammatik, deren Methoden in der Arbeit verwendet und in einer bestimmten Hinsicht modifiziert wurden, schlug gerade die entgegengesetzte Richtung ein als die von uns für richtig gehalten wurde. Den Ausgangspunkt bildeten die Unter-

suchungen der generativen Semantiker. So hat Lakoff (1971) den merkwürdigen Bedeutungsunterschied zwischen der aktiven und passiven Form des folgenden Quantoren enthaltenden Satzes

(6) Many men read few books

(7) Few books are read by many men

zu erklären versucht. Wenn einer von dem Quantoren den anderen gegenüber höher gestellt ist, wenn der eine den anderen regiert ("commands"), dann soll dieser Quantor erfahrungsgemäß am weitesten links stehen, genauer sollen Ableitungsbeschränkungen formuliert werden, die die Ableitung von defekten Ketten von vornherein ausschließen sollen. "Such a derivational constraint may be stated as follows:

Let $C_1 = Q^1$ commands Q^2

$C_2 = Q^2$ commands Q^1

$C_3 = Q^1$ precedes Q^2 '/' means 'meets condition'

Constraint 1 : $P_1 / C_1 \supset [P_n / C_2 \supset P_n / C_3]$

Constraint 1 states that if two quantifiers Q^1 and Q^2 occur in underlying structure P_1 , such that P_1 meets condition C_1 , then if the corresponding surface structure P_n meets condition C_2 , that surface structure P_n must also meet condition C_3 . In short, if an underlying asymmetric command-relationship breaks down in surface structure, a precede-relationship takes over." 10

Einzelheiten der Analyse sind weniger interessant als das Prinzip, das das Konzept der Chomsky-schen Auffassung von der generativen Grammatik in einem Punkte wesentlich verändert: die semantische Interpretation hängt nicht mehr von der Tiefenstruktur bzw. den lexikalischen Einheiten ab, sondern sie wird auch von der Oberflächenstruktur mitbestimmt. Chomsky, der die generative Semantik für eine

notationelle Variante seiner Konzeption erklärte, fand einen solchen Veränderungsvorschlag berechtigt: "These facts ¹¹ ... provide strong support for the hypothesis that surface structure determines (in part, at least) the scope of logical elements, and serve as strong counter-evidence to the standard theory in its most general form." ¹² Dies führte zu einer wesentlichen Überarbeitung des Grammatikmodells, deren Endergebnis zur Zeit die trace-theory ist. Der zentrale Gedanke dieser Theorie ist, daß eine Konstituente bei ihrer Transformation eine Spur ("trace"), die einer gebundenen Variable ähnlich fungiert, an ihrer ursprünglichen Stelle hinterläßt, so daß die veränderte Struktur gleichzeitig zwei wesentliche Informationen zum Ausdruck bringt: die Oberflächenstruktur und in ihr transparent die abweichenden Positionen der Konstituenten in der Tiefenstruktur. Die so bestimmte Oberflächenstruktur wird durch die in den Bereich der Satzgrammatik gehörenden Regeln der semantischen Interpretation interpretiert und das führt zu einer logischen Repräsentation. Die logische Repräsentation mit anderen kognitiven Repräsentationen zusammen wird durch weitere semantische Interpretationsregeln zu einer volleren Bedeutungsrepräsentation ergänzt. ¹³

Um einen Vergleich mit unserem System zu ermöglichen, könnten wir - stark vereinfachend - sagen, daß Chomsky gleich uns mit zwei Systemen - einem generativ-grammatischen und einem logischen - arbeitet, seinen Ausgangspunkt bildet jedoch das grammatische, dem das logische mittels semantischer Interpretationen zugeordnet wird. Da die Konstituenten der natürlichen Sprache, die die Funktion eines Quantors erfüllen, in diesem System uneinheitlich behandelt werden, indem sie auf unterschiedliche Kategorien wie Determinant, Pronomen, Prädikativ usw. zurückgeführt werden, bleibt das uns beschäftigende

Problem auf der syntaktischen Ebene weitgehend ungelöst. Man könnte die Sprichwörter in diesem System höchstens im Hinblick auf die semantische Interpretation als eine einheitliche Klasse von logischen Formeln definieren, bzw. von diesem einheitlichen semantischen Hintergrund ausgehend sollte man genau überprüfen, welche Gemeinsamkeiten in der syntaktischen Struktur verdeckt bleiben, die die semantische Übereinstimmung begründen. Diese prinzipielle Möglichkeit bleibt jedoch ungenutzt, weil die Semantik auch weiterhin der schwache Punkt der Chomskyschen generativen Grammatik ist. Auf der anderen Seite ist klar, daß unser Vorschlag auf die Skopusproblematik in der natürlichen Sprache nicht einging, während die trace-Theorie diese Frage systematisch untersucht und eine theoretisch vertretbare Konzeption davon herausgearbeitet hat. Ob sie auch für die Parömiologie eine Relevanz besitzt, indem mit ihrer Hilfe die in diesem Bereich auftretenden spezifischen, von uns als "rhetorisch" bezeichneten Transformationen angemessener und einfacher erklärt werden können, ist allerdings fraglich, wie es auch fragwürdig ist, ob die trace-Theorie in jeder Hinsicht eine entsprechende Lösung für die Fragen ist, die das Standardmodell aufwarf, aber unbeantwortet ließ.

3.3. Eine neue Richtung bildete sich innerhalb der Sprachphilosophie mit der Anwendung der modelltheoretischen Semantik auf die natürlichen Sprache, die in den Arbeiten von Montague (1970a), (1970b) und (1973) und Lewis (1970) formuliert wurde. Diese Versuche gehen auf sog. Kategoriale Grammatiken zurück, die ihrem Aufbau nach ebenfalls Produktionsgrammatiken, m. a. W. generati-

ve Grammatiken darstellen, sie sind jedoch nicht von dem Chomsky-schen Typ, indem sie kontextunabhängig sind und keine Transformationen kennen.¹⁴ Das Verständnis der Montague-Grammatik setzt höhere mathematische Kenntnisse voraus, da eine ausführliche Behandlung der in der Theorie verwendeten Begriffe und Verfahren hier nicht möglich ist,¹⁵ müssen wir uns mit einem skizzenhaften Überblick der uns interessierenden syntaktischen und semantischen Fragen begnügen.

"Eine Montague-Grammatik hat eine syntaktische und eine semantische Komponente. Die syntaktische Komponente, das Syntaxsystem (bei Montague: language) dient zur Erzeugung und syntaktischen Analyse der Ausdrücke der betrachteten Sprache... Den Kern des Syntaxsystems bildet ein Struktursystem (disambiguated language), das eine Menge von Roh-Ausdrücken erzeugt. Diese werden in einer Peano-Algebra, dh. einem operationalen Erzeugungssystem, in dem jedes Element genau eine Erzeugung besitzt, aus atomaren Ausdrücken... aufgebaut."¹⁶ In diesem Aufbauprozeß spielen die Kategorien eine entscheidende Rolle. Es werden zwei Basiskategorien, t und e, angenommen, von denen t einem Satz, e einer Nominalphrase gleichgesetzt werden kann, alle weiteren Kategorien werden mit Hilfe der Basiskategorien abgeleitet. So ist z. B. die Kategorie der intransitiven Verben t/e, was besagt, daß es sich um einen Funktor handelt, der auf einen e-wertigen Ausdruck als Argument angewandt einen t-wertigen Ausdruck, d. h. einen Satz ergibt. Die Kategorie der die intransitiven Verben modifizierenden Adverbien wird als IV/IV, d. h. als ein Funktor angegeben, dessen Argument IV und dessen Wert ebenfalls IV ist. Durch die Zuordnung bestimmter Lexikoneinheiten zu den einzelnen

Kategorien erhalten wir die atomaren Strukturen (basic expressions). Von diesen atomaren Strukturen kommt man auf die Weise zu den zusammengesetzten Ausdrücken, die in der betreffenden Sprache als wohlgeformt gelten, daß die Anwendung der Aufbauoperationen auf die syntaktisch relevanten Fälle eingeschränkt werden. Der Ausdruck wird nun, wenn er eindeutig ist, auf einem bestimmten Erzeugungsweg abgeleitet, der also seine Struktur darstellt. Wir wollen dies an Hand der Ableitung eines auch hinsichtlich der Sprichwortformel relevanten ambigen Satzes

(8) A woman loves every man

demonstrieren. Wir benötigen dazu folgenden Kategorien:

$B_{IV} = \{\text{run, walk, talk}\}$ oder die Kategorie der intransitiven Verben

$B_T = \{\text{John, Mary, he}_0, \text{he}_1, \dots\}$ die Kategorie der Termini

$B_{TV} = \{\text{love, find}\}$ die Kategorie der transitiven Verben

$B_{CN} = \{\text{man, woman}\}$ die Kategorie der Gattungsnamen

Wir formulieren nun die syntaktischen Regeln, die zum Aufbau des Satzes (8) notwendig sind, um des leichteren Verständnisses willen nicht in einer Formelsprache, sondern in der natürlichen Sprache wie folgt: 17

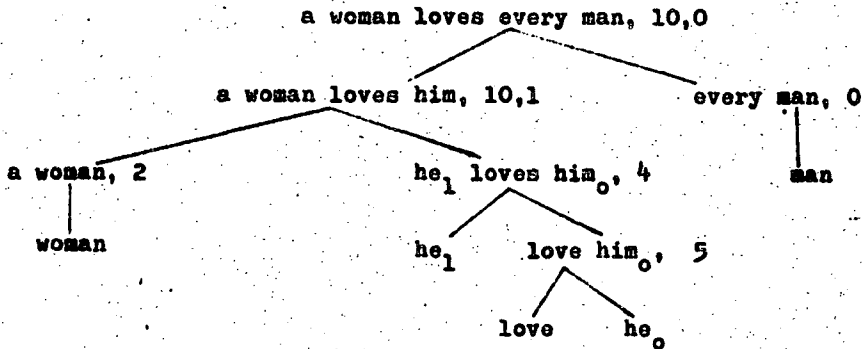
S1. Alle atomaren Strukturen (oder: Ausdrücke der Basis) sind auch Strukturen (Ausdrücke, Phrasen) der Syntax

S2. Die syntaktischen Operationen F_0, F_1, F_2 werden auf eine CN-Phrase angewandt und ergeben einen Terminus, wobei

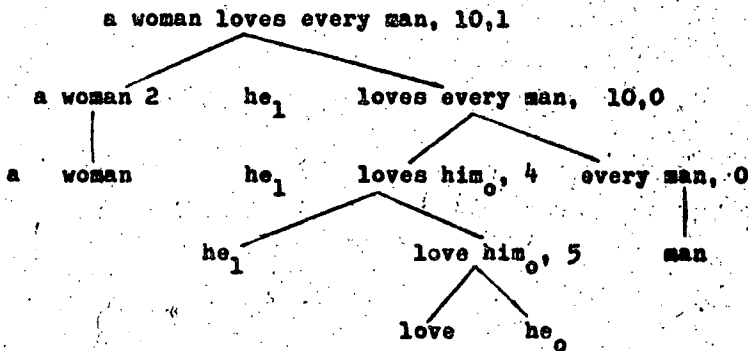
$F_0(\zeta) = \text{every}, F_1(\zeta) = \text{the}, F_2(\zeta) = \text{vom Anlaut von } \zeta \text{ abhängig a oder an } \zeta$

S4. Haben wir eine t/IV-Phrase und eine intransitive Verbphrase, so entsteht daraus auf Einwirkung der Operation F_4 ein

(9)



(10)



"Die syntaktischen Strukturen sind ... nicht nur syntaktisch, sondern auch semantisch eindeutig ... Das Bedeutungssystem (oder Interpretation) ... besteht aus der Bedeutungsordnung für die atomaren Strukturen und einer Algebra, die parallel zu der Struktur-algebra angelegt ist; ihre Basis bilden die Bedeutungen der Basisstrukturen, und ihre Operationen entsprechen jeweils einer gleichstelligen syntaktischen Operation, deren semantischen Effekt sie wiedergeben." ¹⁸ Die semantische Interpretation wird in einer intensionalen Logik ausgedrückt, von deren Behandlung wir in diesem Rahmen absehen müssen, wenngleich die Stärke der Montague-Grammatik gerade darin liegt, daß sie die Sätze der natürlichen Sprache im Sinne der modelltheoretischen Semantik interpretieren kann. Wir wollen nur die Übersetzungsregel der uns interessierenden Quantifikation ansehen:

Satz, wobei die Konstituenten in der obigen Reihe aufeinander folgen und das Verb die Endung der dritten Person Singularis der Gegenwartsform erhält.

S5. Die Operation F_5 verwandelt eine transitive Verbphrase und einen Terminus in eine intransitive Verbphrase; wenn der Terminus he_n war, so erhält er die Gestalt him_n .

S 14. Die Operation $F_{10,n}$ wird auf einen Satz und einen Terminus angewandt. Das Ergebnis der Operation wird die Ersetzung des ersten Vorkommens einer Variablen he_n oder him_n im Satz durch den Terminus, die weiteren Vorkommen derselben Variablen sollen in Abhängigkeit von dem Genus der ersten nominalen oder T-Konstituente des Ausdrucks durch he/she/it bzw. him/her/it ersetzt werden.

Nun im Sinne von S1. $love \in P_{TV}$, dh. ein Element der transitiven Verbphrasen, $he_0 \in P_T$, d. h. Terminus. Auf Grund S4. gibt es eine Operation F_5 , die sie in eine intransitive Verbphrase $love\ him_0 \in P_{IV}$ überführt. Diese Verbphrase mit dem Terminus $he_1 \in P_T$ ergibt durch die Einwirkung von F_4 einen Satz $he_1\ loves\ him_0 \in P_t$. Woman ist Gattungsname P_{CN} , so kann F_2 darauf angewandt werden, so erhalten wir a woman $\in P_T$. Ähnlich erhalten wir aus man $\in P_{CN}$ durch F_0 every man $\in P_T$. Die syntaktische Struktur und (dadurch) mittelbar auch die Bedeutung des Satzes werden dadurch bestimmt, in welcher Reihenfolge diese terminalen Konstituenten auf Grund von S14 eingesetzt werden. Dies kann mittels der folgenden Analyseebäume gut illustriert werden:

T2. "If $\zeta \in P_{CN}$ and ζ translates into ζ' , then every translates into $\hat{P} \wedge x [\zeta/x \rightarrow P/x]$ " Die Formel ist zu lesen: diejenige Eigenschaft P, die alle x, wenn sie sind, zugleich haben.

Praktisch wird also angenommen, daß der Universalquantor eine für alle Betreffenden gemeinsame Eigenschaft postuliert. So werden die Beispiele (9) und (10) wie folgt interpretiert:

$$(11) \forall u [woman'./u/ \wedge \wedge v [man'./v/ \rightarrow love'./u,v/]]$$

$$(12) \wedge v [man'./v/ \rightarrow \forall u [woman'./u/ \wedge love'./u,v/]]$$

wobei, die Zeichen 'und .' zeigen, daß es sich um die intensionallogische Entsprechung des Ausdruckes handelt.

Dieses nicht sehr leicht zugängliche System kann manche Bezüge der Sprichwortformeln besser erleuchten. Es mag aufgefallen sein, daß wir die logischen Formeln für syntaktische Zwecke in Anspruch genommen haben, während in der trace-Theorie die gleichen Formeln eine semantische Rolle zu erfüllen hatten, und zwar zu Recht, weil den Formeln beide Aspekte zu eigen sind. In der Montague-Grammatik wird jedoch der Unterschied zwischen Syntax und Semantik eindeutig gemacht; in der Syntax handelt es sich um ein Erzeugungssystem, das wohlgeformte Ausdrücke herstellt und in der Semantik geht es um deren Interpretation. Im Falle der Quantifikation hieß die syntaktische Produktion soviel, daß der Quantor "every" (Gattungsnamephrasen vorangestellt werden konnte, wobei sich der kategoriale Wert des Komplexes änderte. Auf diese Weise war es möglich, mit streng logischen Mitteln ein Fragment der natürlichen Sprache abzuleiten, im Vergleich dazu mußten wir die Abbildbarkeit der logischen Formeln auf die natürliche Sprache jeweils als ein Kriterium für sich aufstellen, ohne es, wie es hier geschah, durch systemimmanente Regeln aufzulösen.

sen. Diese minutiose logische Syntax ist nicht nur unserem logischen Hilfssystem weit überlegen, sie ist auch in der Lage, bestimmte Funktionen zu übernehmen, die in unserer Arbeit einer generativen Transformationsgrammatik zugedacht waren. Die These, daß die Sprichwörter durch eine Teilgrammatik festgesetzt werden können, läßt sich in dieses System wie folgt übertragen: Wir müssen offensichtlich mit einem Fragment arbeiten, unter dessen Basiskategorien die Kategorie Terminus dadurch auffällt, daß sie keine Eigennamen, nur Variablen he_0 , he_1 , he_2 , ... aufführt. Kommen in Sprichwörtern Eigennamen vor, so sind sie quantifiziert wie in

(13) Jeder Hans bekommt seine Grete

und sind dann im Sinne von S2 keine Termini d. h. Eigennamen, sondern Gattungsnamen, sie sind also im Lexikon als solche zu verzeichnen. Wir werden weiterhin fordern müssen, daß alle Variablen ersetzt werden, die für das Sprichwort spezifische Bindung durch einen Alloperator sollte gerade in diesem Ersetzungsprozeß formuliert werden, und zwar z. B. so daß die $P_{t/IV}$ der Formel ein aus P_{CN} durch Anwendung von F_0 gebildeter Terminus sein kann. Auf diese Weise hätten wir eine Grundformel mit "every". Die semantische Interpretation stimmt mit der Formel überein, die wir angegeben haben. Es gibt jedoch wesentliche Unterschiede: wir hatten keinen festen Übersetzungsmechanismus, sondern interpretierten nur intuitiv, unsere Logik ist extensional, während die natürliche Sprache auch intensionale Zusammenhänge enthält. Die Tatsache, daß wir die in der natürlichen Sprache formulierten Sprichwörter in einer extensionalen logischen Sprache abzubilden vermochten, hängt damit zusammen, daß in den Sprichwörtern in der Regel eine extensionale Sprache verwendet wird. Eine ernsthafte semantische Analyse der

Sprichwörter kann erst in Bezug auf die intensionale Semantik vorgenommen werden, die Untersuchung der Denotate und im Zusammenhang damit die Berücksichtigung verschiedener Welten und Zeiten sichern den theoretischen Rahmen für die Einbeziehung der von Permjakov erwähnten Schicht der Realen, allerdings auf einer sehr abstrakten Ebene. Aber kehren wir zu der Frage der Sprichwortformel zurück. Wir konnten bis jetzt auf eine explizite Weise nur die von einer every-Formel abhängigen Sprichwörter erfassen, es fragt sich, ob wir den Zusammenhang, der zwischen den verschiedenen sprachlichen Formulierungen besteht, mangels Transformationen überhaupt nachzeichnen können. Nun ist das System im Prinzip in der Lage, zu zeigen, daß z. B. durch generalisierende Pronomina eingeleitete Relativsätze wie (1) oder Wenn-Sätze wie (3) die gleiche semantische Interpretation haben, und zwar eine von einem Alloperator abhängige Implikation, trotz ihrer syntaktischen Verschiedenheit. Auf diese Weise wäre die Sprichwortformel eine auf der semantischen Ebene festgesetzte Äquivalenzklasse, die syntaktisch mit den Mitteln verwirklicht wird, die der Sprache zur Verfügung stehen. Es muß allerdings bemerkt werden, daß die Montague-Grammatik im Aufspüren all der relevanten syntaktischen Varianten nur wenig Hilfe leisten kann, da sie Oberflächenerscheinungen gegenüber weitgehend gleichgültig ist, all die rhetorisch-stilistischen Varianten, die für die Parömiologie von großer Bedeutung sind, bleiben somit außerhalb ihres Gesichtskreises.

3.4. Um die Schwerfälligkeit der Montague-Grammatik aufzulösen und die Struktur der natürlichen Sprache besser abzubilden, erlangte ein Operator in den kategorialen Sprachen eine zentrale

Rolle. Dieser Operator heißt λ -Operator und die Sprachen die ihn verwenden heißen λ -kategoriale Grammatiken. Der λ -Operator wurde auch von Montague verwendet, er hat sogar in seiner intensionalen Logik für jede Variable eine besondere Sorte von λ -Operator eingeführt, so war in der angeführten Übersetzungsregel \hat{P} ein λ -Operator für Eigenschaften von Individualkonzepten. Die formale Unterscheidung der verschiedenen λ -Operatoren ist nicht notwendig. Allgemein ist für eine beliebige Struktur $\lambda x(A)$ diejenige Funktion, die jedem Wert von x den zugehörigen Wert von A zuordnet. Wenn $\lambda x(A) = \text{"die Männer, die Arabella lieben"}$, so wird im Prinzip im Falle jedes Mannes entscheidbar sein, ob er Arabella liebt oder nicht. Dieser λ -Operator erweist sich als ein sehr bewegliches Instrument, das die innere Schichtung der Sprache im Rahmen einer nach Montague bereicherten kategorialen Grammatik abbilden kann. Nach Cresswell (1973) wollen wir das folgende Beispiel als Ausgangspunkt wählen:

(14) Everyone loves someone

Das Beispiel ist ähnlich dem früher besprochenen Montague-Beispiel (8), und wie jenes ist auch dieses ambig; auf die kategorialen Zusammenhänge gehen wir hier überhaupt nicht ein, wir möchten nur die Rolle des λ -Operators illustrieren. Gehen wir davon aus, daß der Kern des Satzes das Verb love mit zwei Argumenten x und y ist:

(loves, x,y)

Die zwei Argumente sind noch nicht bestimmt, sie werden mittels eines λ -Operators wiederaufgenommen und die Quantoren everyone bzw. someone beziehen sich nun auf durch den λ -Operator gebundene Variablen. Die Ambiguität ist auch hier die Konsequenz der unter-

schiedlichen Reihenfolge der Quantifikationen:

(15) $\langle \text{everyone}, \langle \lambda, x, \langle \lambda, y, \langle \text{loves}, x, y \rangle \rangle, \text{someone} \rangle \rangle$

(16) $\langle \langle \lambda, y, \langle \text{everyone}, \langle \lambda, x, \langle \text{loves}, x, y \rangle \rangle \rangle, \text{someone} \rangle$

Wenn wir (15) und (16) mit (9) und (10) vergleichen, so sehen wir, daß hier die Analyseebäume durch die Folge von λ -Operatoren ersetzt wurden. Die in der λ -kategorialen Sprache formulierten Tiefenstruktur unterscheidet sich von der Oberflächenstruktur nur in der Aufnahme von λ -Operatoren, sonst ist die Anzahl und die Folge der Konstituenten die gleiche. Die Funktion der λ -Operatoren besteht offensichtlich darin, die Struktur zu bestimmen. Die Ableitung der Oberflächenstruktur erfolgt durch die Entfernung der λ -Operatoren. Es ist zu bemerken, daß in einigen neueren linguistischen Versuchen die skizzierte einfache Relation wesentlich komplexer erscheint, wir verweisen auf Ballweg (1975) und Ballmer (1975), die die Verwendung der λ -kategorialen Sprachen auf die Analyse der natürlichen Sprache zeigen, deren Probleme uns aber in diesem Zusammenhang nicht beschäftigen können. Was wir jedoch erwähnen müssen, ist, daß Cresswell von der allgemein Interpretation des Universalquantor "every" bewußt abweicht. Seine Begründung ist die folgende: "If we translate as if, we are involved in the controversy about whether if in English is to be interpreted as material implication, and if we introduce \supset as a technical symbol, then we are not further forward in the analysis of every in English. Although (the given definition) may not reflect the ordinary English use of every the chances of its being accepted as an approximation are enormous compared with the chances of [\supset]'s being accepted as reflecting the English use of if."¹⁹ Cresswell erinnert zu Recht an die Probleme, die

sich aus der Interpretation des Wenn-Satzes in der natürlichen Sprachen im Sinne einer materialen Implikation ergeben und wenn er die Frage so lösen will, daß er sich durch eine neue, neutrale Lösung von der Affäre fernhält, so ist das sein gutes Recht. Seine Lösung ist zwar - wie er selbst zugibt - nicht in jeder Hinsicht befriedigend, aber es fragt sich, ob dieser an sich abweichende Lösungsversuch unsere These von der Sprichwortformel nicht von Grund auf in Zweifel setzt. Wir glauben, daß es nicht der Fall ist. Unsere These dürfte nämlich nicht allein an die spezifische Auslegung der Quantifikation gebunden werden, die in bezug auf die Quantifikation festgestellte Äquivalenzklasse wäre auch dann gültig, wenn weder die every-Formel noch der allgemeingültige if-Satz auf eine durch einen Universalquantor gebundene Implikation zurückgingen, aber die logische Explikation der beiden miteinander kongruent wäre.

Allerdings verspricht das Cresswellsche vorsichtige Herangehen, das alle kritischen Punkte umgeht, kaum eine erfolgreiche Lösung der Frage, sie ist vielmehr entweder von einer eindeutigen Entscheidung der alten Diskussion auf Grund neuer Erkenntnisse oder aber von einer radikal neuen Forschungsrichtung zu erwarten.

3.5. J. Hintikka bietet in Hintikka (1973) das letztere: eine wesentlich neue Interpretation für die Quantoren, die sowohl die Ergebnisse der von Lorenzen angeregten spieltheoretischen Forschungsrichtung in der Logik als auch der auf den späten Wittgenstein²⁰ zurückgehenden pragmatisch orientierten Sprachphilosophie verwertet. Ausgehend von der Wittgensteinschen Auffassung "meaning in use", versucht er die durch die Quantoren ausgeführten Aktivitäten

durch entsprechende Verben abzubilden und so kommt er zu den Verben "suchen" und "finden". Hintikka weist nach, daß die mit diesem Wörtern vorgenommenen Sprachspiele nicht nur in dem Wittgensteinischen vagen Sinne des Wortes Spiele sind, sondern sich auch im strengen spieltheoretischen Sinne so interpretieren lassen. Man spielt dort mit der Natur, die auch als malin génie vorgestellt werden kann, das alles tut, um uns zu ärgern.²¹ Mein Ziel ist im Spiel, eine Substitution der in Matrixform geordneten Normalform zu erreichen, die sie wahr macht, der Gegner will eine Substitution erreichen, die sie als falsch erweist. Bei einem Existentialquantor kann ich ziehen: ich wähle ein Individuum, dessen Name an Stelle der von dem Quantor gebundenen Variablen gesetzt werden soll. Bei einem Universalquantor zieht mein Gegner: ihm ist erlaubt, ein Individuum auszuwählen, dessen Name dann an Stelle der durch den Universalquantor gebundenen Variablen gesetzt werden soll. Die Ordnung der Züge ist durch die Ordnung der Quantoren festgesetzt, das Spiel endet mit einem eindeutigen Sieg für den einen Teilnehmer. Hintikka charakterisiert das Vorgehen der Spieler als "Suchen" und "Finden", ein Sprachspiel von gnoseologisch entscheidender Bedeutung, da man während seines Verlaufs der Existenz von Individuum gewahr wird. Je nach dem, ob man von dem bestmöglichen Fall ausgeht, indem die Existenz von bestimmten Individuen für sicher angenommen wird, wie es in der Logik meist der Fall ist, oder durch eine Modellmenge neue Substitutionsinstanzen einfach zustandebringt, konstruiert, haben wir es offensichtlich mit verschiedenen Sprachspielen zu tun, deren logisch-philosophische Bedingungen und Eigenschaften hier nicht weiter behandelt werden können. Es ist auch ohnehin klar, daß in dieser

Sicht, die in der symbolischen Logik sonst übliche Auffassung von den Quantoren als eine nur im Sinne eines Grenzwertes vertretbare Vereinfachung erscheint, die entsprechend überarbeitet werden muß. Auf die technischen Einzelheiten soll jedoch in diesem Zusammenhang nicht eingegangen werden, in bezug auf die Gattung Sprichwort erscheint uns viel wichtiger, was Hintikka von dem Sprachspiel des Suchens und des Findens sagt. Dieser Gedanke gestattet uns nämlich einigen Annahmen, die wir hinsichtlich dieser Gattung in Kanyó (1973) formuliert haben, eine präzisere Form zu verleihen. Wenn nämlich das Sprichwort eine Gattung ist, deren logisch-sprachliche Struktur per definitionem im Skopus eines oder mehrerer Quantoren steht, wenn also das Vorhandensein des sprachlichen Ausdrucks der Quantifikation eine syntaktische Vorbedingung ersten Ranges ist, deren Nicht-Erfüllung von vornherein ausschließt, daß eine sprachliche Formel für Sprichwort erklärt wird, so muß das für diese Quantoren charakteristische Sprachspiel des Suchens und Findens auch für die Gattung Sprichwort wesentlich mitbestimmend sein. Die Gattung entwächst praktisch diesem Sprachspiel, sie ist dessen voll entfaltete Form, in der dem Menschen gewinnbringende allgemeine Formeln im Spiel gegen die Natur zur Verfügung gestellt werden. Wir meinen also, daß es sich hier - wie Jolles gesagt hat - um eine einfache Form handelt, die aus dem Geist der Sprache entsteht, aber im Gegensatz zu ihm wollen wir in dieser Genesis nichts Mystisches und Irrationales, sondern uns nur die spezifische Weiterbildung von gegebenen sprachlichen Strukturen vor Augen halten. Im Falle des Sprichwortes bedeutet diese Weiterbildung u. a. soviel, daß es hier in erster Linie nicht mehr auf den Prozeß des Suchens und

Findens ankommt, sondern das Gefundene als solches präsentiert wird, daß die sprachliche Formulierung besonderen Regeln unterworfen ist, aber all diesen Veränderungen liegt doch das einfache und ursprüngliche Sprachspiel zugrunde, das in der Gestalt der Quantifikation nur schwer erkennbar ist, das aber gerade in dieser sublimierten Form einen bestimmenden Wesenszug des Sprichworts darstellt.

4. Wir schließen hier die Konfrontation unserer Thesen mit den verschiedenen neueren linguistischen Schulen ab. Wir wollen damit nicht sagen, daß andere Richtungen nichts Wesentliches über Quantoren und Quantifikation gesagt hätten, wir hielten jedoch den Beitrag der hier behandelten Schulen aus verschiedenen Gründen als besonders wichtig.

Wir sind der Meinung, daß die Gegenüberstellung unserer These mit diesen neuen Konzeptionen nicht ergebnislos war, indem wir auf ihrer Grundlage zu neuen Einsichten hinsichtlich der Sprichwortstruktur kommen konnten. Wenn wir allerdings gefragt wären, welche Wissenschaftssprache wir für die Explikation der Sprichwortstruktur augenblicklich für optimal hielten, würden wir sehr in Verlegenheit geraten, da für die Lösung dieser Aufgabe keine der in Betracht gezogenen Grammatiken in jeder Hinsicht geeignet zu sein scheint, sondern vielmehr eine spezifische Mischsprache. Was die Grundlage dieser Mischsprache anbelangt, würden wir uns allem Anschein nach für eine kategoriale Grammatik entscheiden, und zwar für die λ -kategoriale Variante, diese ließe sich durch die Hintikka-Interpretation ergänzen, darüber hinaus wäre notwendig, für die Erfassung der rhetorisch-stilistischen Varianten Transformationen einzuführen. Eine Grammatik dieser Art existiert nicht,

ihre Ausarbeitung auf einer Ebene, auf der beliebige Sprichwörter einer natürlichen Sprache expliziert werden können, würde nicht wenig Arbeit erfordern und was viel schlimmer ist, würde die in dieser zeitgemäßen Mischsprache formulierte praktische Untersuchung an Sprichwörtern beim Abschluß der Arbeit im Hinblick auf den damaligen Zustand der theoretischen Forschung mit großer Wahrscheinlichkeit wiederum längst überholt sein. Die theoretischen Forschung kommt sehr schnell voran, sie zieht sich auf immer abstraktere Fragmente zurück und läßt die Fragen, die sich auf die Oberflächenstruktur beziehen oft weitgehend außer Acht. Dem Forscher, der sich gerade für die Fragen dieses Bereiches interessiert, bleibt nichts anderes übrig, als diese durch die wissenschaftliche Entwicklung eingetretene paradoxé Lage zur Kenntnis zu nehmen und strategisch entsprechend darauf zu reagieren. Was nun eine strategisch angemessene Reaktion auf diese veränderte Lage nun sein soll, ist eine sehr komplexe Frage, die kaum in einem Satz beantwortet werden kann.

Aber um auf das am Anfang des Aufsatzes aufgeworfene Problem der Mehrdeutigkeit der Wissenschaftssprachen nach der durchgeführten Analyse zurückzukommen, wollen wir der Meinung Ausdruck verleihen, daß sich der Forscher durch dieses in der Veränderung schärfer empfundene Paradoxon weder dazu verleiten lassen sollte, die Fühlung mit der sprach- und wissenschaftstheoretischen Entwicklung aufzugeben, noch auf den Holzweg geraten darf, die Untersuchung des Materials auf ein bloßes Adaptieren übernommener Verfahren und Theorien einzuschränken. Denn keiner anderen Wissenschaft sollte die Bestimmung des Sprichwortes übertragen werden, aber die Parömiologie sollte in Übereinstimmung mit der wissenschaftlichen Methodologie der Zeit und auf der Grundlage der eigenen wissenschaftshistori-

schen Tradition jeweils eine neue Antwort auf die Frage nach dem Sinn des Sprichworts geben, nicht um die erwähnte Ambiguität zu vermehren, sondern in der Hoffnung, sie durch eine Eindeutigkeit zu ersetzen, wohlwissend zugleich, daß dieses Vorhaben utopisch ist.

Anmerkungen

- 1 Im Zusammenhang mit der hier vertretenen sprachphilosophischen Auffassung, nach der die Konvention bestimmend ist vgl. Lewis (1969), Schiffer (1972), Kummer (1975).
- 2 vgl. Lausberg (1960) Bd. 2. S. 804-808.
- 3 Seiler (1922) S. 201-207.
- 4 Dundes (1962) S. 37.
- 5 Der von Dundes formulierte Ansatz wurde in König's Maranda - Maranda (1971) S. 80-81 unter Einbeziehung der Lévi Strauss-schen Terminologie wieder aufgenommen.
- 6 Eine ausführlichere Auseinandersetzung mit der Auffassung von Permjakov findet sich in Kanyo (1973).
- 7 vgl. Carnap (1947) über die Begriffsexplikation.
- 8 vgl. Permjakov (1968) S. 28-29 und Permjakov (1970) S. 20-22.
- 9 Hinsichtlich des Terminus "connective" vgl. Reichenbach (1947)
- 10 Lakoff (1971) S. 240-241.
- 11 Chomsky bezieht sich hier auf Beispiele, die ähnlich wie (6) und (7) sind Chomsky (1971) S. 209.

12 Chomsky (1971) S. 209

13 vgl. Chomsky (1976)

14 Lewis (1970) macht in dieser Hinsicht eine Ausnahme, da dort auch Transformationen angenommen werden,

15 Von den Einführungen in die Montague-Grammatik verweisen wir auf Partee (1975) und Löbner (1976)

16 Die Regeln sind nach Montague (1973) formuliert und sie sollen hier in der ursprünglichen Form angegeben werden:

S1. $B_A \subseteq P_A$ for every category A

S2. If $\zeta \in P_{CN}$, then F_0/ζ /, F_1/ζ /, F_2/ζ / $\in P_T$

where F_0/ζ = every

F_1/ζ = the

F_2/ζ = is a ζ or an ζ according as the first word in ζ takes a or an

S4. If $\alpha \in P_{t/IV}$ and $\delta \in P_{IV}$, then $F_4/\alpha, \delta \in P_t$, where

$F_4/\alpha, \delta$ / = α, δ and δ' is the result of replacing the first verb (i. e., member of B_{IV} , B_{TV} , $B_{IV/t}$, or $B_{IV/IV/}$ in δ by its third person singular present.

S5. If $\delta \in P_{IV/T}$ and $\beta \in P_T$, then $F_5/\delta, \beta \in P_{IV}$, where

$F_5/\delta, \beta$ / = δ, β if β does not have the form he_n and

$F_5/\delta, \underline{he}_n$ / = $\delta \underline{him}_n$

S.14. If $\alpha \in P_T$ and $\phi \in P_t$, then $F_{10,n}/\alpha, \phi \in P_t$,

where either (1) α does not have form he_k, and

$F_{10,n}/\alpha, \phi$ / comes from ϕ by replacing the first occurrence of he_n or him_n by

$\begin{Bmatrix} \text{he} \\ \text{she} \\ \text{it} \end{Bmatrix}$ or $\begin{Bmatrix} \text{him} \\ \text{her} \\ \text{it} \end{Bmatrix}$ respectively, according as the gender of the

first B_{CN} or B_T in $\left. \begin{matrix} \text{is} \\ \text{fem.} \\ \text{neuter} \end{matrix} \right\}$, or /ii/
 $\alpha = \underline{he}_k$, and $F_{10,n}/\alpha, \varphi$ comes from φ by replacing
occurrences of \underline{he}_n or \underline{him}_n by \underline{he}_k or \underline{him}_k respectively."

Montague (1973) S. 251-262.

18 Löbner (1976) S. 75-76.

19 Creswell (1973) S. 137.

20 vgl. Wittgenstein (1945)

21 Wir verweisen vor allem auf die Aufsätze "Language-Games for
Quantifiers" und "Quantifiers Language-Games, and Transcendental
Arguments" in Hintikka (1973) S. 53-82. bzw. S. 98-122.

Bibliographie

Ballmer, Thomas T.

1975 Sprachrekonstruktionssysteme und einige Anwendungsmöglich-
keiten in Satz- und Textlinguistik, Kronberg

Ballweg, Joachim

1975 Eine Generativen Grammatik mit λ -kategorialer Basis. /
Eine Theorieskizze. Institut für Deutsche Sprache
Projektgruppe "Verbvalenz" Arbeitspapier VV 42, Mannheim

Carnap, Rudolf

1947 Meaning and Necessity. A Study in Semantics and Modal
Logic, Chicago London 1975²

Chomsky, Noam

1965 Aspekte der Syntax-Theorie, Berlin 1970

1971 Deep structure, surface structure, and semantic interpretation,
in: D.D. Steinberg - L.A. Jakobovics (Hrsg.): Semantics.

An interdisciplinary Reader in Philosophy, Linguistics
and Psychology, Cambridge, S. 183-216.

- 1976 Conditions on Rules of Grammar, Linguistic Analysis II,
S. 303-361.

Cresswell, M. J.

- 1973 Logics and Languages, London

Dundes, Alan

- 1962 Trends in Content Analysis. A Review Article, Midwest
Folklore XII, S. 31-38.

Golopneția-Erețescu, Sanda

- 1965 La structure linguistique des proverbes énonciatifs,
Cahiers de linguistique rhétorique et appliquée II,
S. 63-69.

Greimas, Algirdas Julien

- 1960 Les proverbes et les dictions, in: A.J. Greimas:
Du Sens. Essais sémiotiques, Paris 1970, S. 309-314.

Jolles, André

- 1930 Einfache Formen, Legende/Sage/Mythe/Rätsel/Spruch/Kasus/
Memorable/Märchen/Witz, Halle/Saale 1956²

Kanyó Zoltán

- 1973 Zur Theorie der Einfachen Formen (Sprichwörter). Eine
semiotisch-literaturtheoretische Untersuchung, Kandidat-
dissertation, Szeged, Manuskript. Die Drucklegung der
durgearbeiteten Fassung wird unter dem Titel "Sprich-
wörter - Analyse einer Einfachen Form. Ein Beitrag zur
generativen Poetik" vom Akadémiai Kiadó vorbereitet.

Küngäs Maranda, Elli - Maranda, Pierre

- 1971 Structural Models in Folklore and Transformational Essays,
The Hague - Paris

Kummer, Werner

- 1975 Grundlagen der Texttheorie. Zur handlungstheoretischen Begründung einer materialistischen Sprachwissenschaft, Reinbek

Lakoff, George

- 1971 On generative semantics, in: D.D. Steinberg - L.A. Jakobovits (Hrsg.): Semantics. An interdisciplinary Reader in Philosophy, Linguistics and Psychology, Cambridge, S. 232-296

Lausberg, Heinrich

- 1960 Handbuch der literarischen Rhetorik. Grundlegung der Literaturwissenschaft, Bd. I-II. München

Lewis, David

- 1969 Konventionen. Eine sprachphilosophische Abhandlung, Berlin - New York 1975
- 1970 General Semantics, in: D. Davidson - G. Harman (Hrsg.): Semantics of Natural Language, Dordrecht, 1972, S. 169-218.

Montague, Richard

- 1970a English as a Formal Language, in: R.H. Thomason (Hrsg.): Formal Philosophy. Selected Papers of Richard Montague, New Haven - London 1974, S. 188-221.
- 1970b Universal Grammar, in: R.H. Thomason (Hrsg.): Formal Philosophy. Selected Papers of Richard Montague, New Haven - London 1974, S. 222-246.
- 1973 The Proper Treatment of Quantification in Ordinary English, in: R.H. Thomason (Hrsg.): Formal Philosophy. Selected Papers of Richard Montague, New Haven - London 1974, S. 247-270

Löbner, Sebastian

- 1976 Einführung in die Montague-Grammatik, Kronberg

Partee, Barbara

1975 Montague Grammar and Transformational Grammar, Linguistic Inquiry VI, S. 203-300.

Permjakov, G. L.

1968 Избранные пословицы и поговорки народов Востока, Москва

1970 От поговорки до сказки, Москва

Reichenbach, Hans

1947 Elements of Symbolic Logic, New York 1966

Seiler, Friedrich

1922 Deutsche Sprichwörterkunde, München

Petsch, Robert

1938 Spruchdichtung des Volkes. Vor- und Frühformen der Volksdichtung. Ruf, Zauber- und Weisheitsspruch, Rätsel, Volks- und Kinderreim, Halle/Saale

Schiffer, Stephen R.

1972 Meaning, Oxford

Wittgenstein, Ludwig

1953 Philosophische Untersuchungen, in: L. Wittgenstein: Schriften, Bd. I, Frankfurt a. M. S. 278-544.

DIE SPRACHE EDGAR WIBEAS: GESTUS, STIL, FINGIERTER JARGON*

EINE STUDIE ÜBER ULRICH PLENZDORFS DIE NEUEN LEIDER DES JUNGEN W.

EWALD LANG

Akademie der Wissenschaften der DDR, Berlin

Das Ding lief großartig, Leute. Jedenfalls hat es eine Masse Jux eingebracht. Das Stück hat echt gepopt. Und über den ollen Plenzdorf haben inzwischen schätzungsweise mindestens dreitausend Schriftgelehrte irgendwas gesülzt. Jeans-Perspektive als verjüngende Erbe-Rezeption. In dem Stil, im Ernst. Ich habe nichts gegen einen ehrlichen Erklärer, ich meine, wenn einer rauskriegt, was in einem Buch drinsteckt und überhaupt, damit es andere dann auch mitkriegen. Das schon. Aber mit dieser Sprache kommt irgendwie doch keiner zu Rande. Die ist nicht echt. Ich meine: echt schon, aber nicht wirklich echt. Ich weiß nicht, ob das einer begreift.

1. Problemstellung

Natürlich haben wir schon begriffen: d a s h i e r i s t n i c h t echt. Das ist nicht Originalton Plenzdorf/Wibeau, sondern eine als Motto getarnte Parodie auf denselben. Und wozu der Gag? Um gleich mal zu d e m o n s t r i e r e n, nicht nur zu sagen, worum es in diesem Aufsatz geht. Im Klartext geht es darum:

1.1. "Die Sprache Edgars" - was heißt das eigentlich? Was qualifiziert die verbale Selbstdarstellung einer Bühnenfigur in einem begrenzten und vom Autor genau fixierten Textcorpus als eigene

Sprache, als System von Ausdrucksmitteln mit individueller Charakteristik?

Intuitiv ist das jedermann geläufig. Auf der Basis hinreichender Kenntnis von Standarddeutsch und einiger Vertrautheit mit dem raum-zeitlichen Kontext unserer Kultur kann man die Wibeau'sche Redeweise sofort als spezifische Variantenbildung identifizieren, interpretieren und - wie gezeigt - auch parodieren.¹ Das verweist auf Überindividuelles: auf generalisierbare Muster und Regeln, die die individuellen Merkmale dieser "Sprache" untereinander und zugleich mit der zugrunde liegenden Standardsprache in Beziehung setzen, somit die Abweichungen vom (neutralen) Standard als systematische bzw. zumindest als systematisierbare ausweisen und die Übereinstimmungen mit dem Standard als die das Verständnis sichernde Grundstrukturierung definieren. Kann man diesen - so recht allgemein formulierten - Zusammenhang genauer bestimmen und damit die intuitiven Befunde wenigstens ansatzweise auch linguistisch beschreiben?

1.2. Die Sprache Edgars - was bewirkt die eigentlich als literarisches Ausdrucksmittel? Wie funktioniert sie im Konnex oder im Kontrast zu anderen Determinanten der Wirksamkeit des Stücks?

Ohne Zweifel geht ein großer Teil des Plenzdorf'schen Erfolgs auf ihr Konto und ganz folgerichtig hatte die Sprache des jungen Wibeau ihren Platz im Widerstreit der Kritiker, in den zahlreichen Diskussionen war sie ein konstantes Nebenthema (vgl. dazu Sinn und Form 25, 1973, Heft 1 - 4 und 6), die diversen literaturwissenschaftlichen Analysen des Stücks widmen ihre an-

teilige Aufmerksamkeit in Gestalt landläufiger Etikettierungen (Argot, Slang, Jargon) und mehr oder minder positiver Wertungen ("schnoddrig", "bildhaft") mit Beispiel-Zitaten und gelegentlichen Salinger-Vergleichen. Analysiert und in einen Erklärungszusammenhang gebracht im Sinne der oben gestellten Frage wird sie hingegen nicht. (Ausgenommen davon sei Flaker (1975), auf den ich noch zurückkomme.) Nun ist diese Frage auch keinesfalls pauschal und komplett zu beantworten. Wegen des verwickelten Ineinandergreifens sehr verschiedenartiger Kompositionselemente, Strukturen und Bezugsebenen muß die Frage allein schon aus methodologischen Erwägungen in passende Teilaspekte zerlegt werden. Ein linguistischer Zugang könnte dabei folgende Aspekte und Problemstellungen ausgliedern:

- (a) Die "Sprache Wibeaus" kann nicht einfach global oder durch bloße Auflistung von Kennzeichen beschrieben werden, sondern es bedarf bestimmter Kategorisierungen für die einzelnen, als exemplarisch zu wertenden, Kennzeichen.
- (a-1) Für die Beantwortung der Frage 1.1, d. h. für die Charakterisierung der Wibeau-Variante von Standard-Umgangsdeutsch, dürften die Bereiche Lexik und Phraseologie und daraus ableitbare Implikationen für Sprachstil die wesentlichen Rubriken sein, in die merkmalfähige Textbeispiele einzuordnen sind.
- (a-2) Die erste Stufe der Beantwortung der Frage 1.2. hingegen wird darin bestehen müssen, daß die gemäß (a-1) ermittelten Kennzeichen nun interpretiert werden inbezug

auf ihren gemäß Kontext und Situation im Stück sowie durch ein weites Spektrum zusätzlicher Determinanten (es handelt sich ja um ein Protokoll spontaner Alltagsrede!) bestimmten kommunikativen Sinn. Wir könnten hierfür versuchsweise die Rubrik Sprachgestus eröffnen.

Damit sind wir zunächst an einer wichtigen Schwelle angelangt: hier endet die Domäne der Linguistik und hier beginnt der Zuständigkeitsbereich literaturwissenschaftlicher Analyse und Interpretation, zumindest im Sinne herkömmlicher Gegenstandsbestimmung. Da von der Sache her aber ein integraler Zusammenhang besteht - denn natürlich ist die nach (a-1) und (a-2) eventuell beschreibbare "Sprache Wibeaus" nur eine, wenngleich wichtige, Facette der Figur Wibeau, des Stücks insgesamt, ja des durch das Stück exemplifizierten Genres (das Flaker (1975) unter dem Namen "Jeans-Prosa" eindrucksvoll beschrieben hat) - sollte man in dieser Schwelle keine Ressortabgrenzung sehen, sondern eher die Stelle, wo linguistische in literaturwissenschaftliche Aussagen zu überführen sind. So betrachtet markiert (a-2) den Punkt innerhalb der Hierarchie von Ebenen der Textanalyse und -interpretation, an dem literaturanalytische Wertungsaussagen unmittelbar, durch linguistische Sachaussagen untersetzt, bestätigt oder relativiert werden sollten. Dabei dürfte sich zeigen, daß zumindest methodologisch die Konsequenzen eines linguistisch orientierten Zugangs zur "Sprache Wibeaus" weit über diesen Punkt hinausreichen: sich verdeutlichen das Überführungsproblem.

(b) Die "Sprache Wibeaus" oder die "Sprache" irgendeiner ande-

ren literarischen Figur ist als linguistisch charakterisierbares Konzept keineswegs einfach deckungsgleich oder austauschbar mit dem Begriff gleichen Namens, wie er in literaturwissenschaftlichen Arbeiten in einer Reihe mit Begriffen wie "Thema", "Stoff", "Figurenkonstellation", "Sujetbewegung" etc. figuriert.

- (b-1) Aus dem Blickwinkel literaturwissenschaftlicher Analysen und Wertungen erscheint der Begriff "Sprache einer Figur" als synkretische Realisierung mehrerer, teilweise heterogener Ausdrucks- und Gestaltungsdimensionen (etwa "Typ des Erzählers", "Charakter des Helden", "Kontrast zu den Gegenfiguren", "Kennzeichnung des Milieus", "Markierung von Oppositionen", "Signalisierung eines Konfliktpotentials" - um nur einige solcher Dimensionen anzudeuten), d. h. die Sprache der Figur wird von vornherein gesehen und beurteilt in ihrem Wirkungs g e f ü g e mit anderen Inhalts- und Ausdruckskomponenten des literarischen Produkts.

Aus dem Blickwinkel einer linguistisch angelegten Charakterisierung muß der Begriff "Sprache einer Figur" hingegen auf der Basis diskreter Spezifizierungen aufgebaut werden: erst die Differenzbestimmung zur Standardsprache, dann die schrittweise Aufarbeitung der komplexen literarischen Funktion dieser Sprachvariante durch Herstellung geregelter, d. h. in Regeln zu fassender, Beziehungen zwischen dem sprachlichen Ausdrucksrepertoire und immer weiteren, durch die literarische Anlage induzierten Dimensionen und

ebenen seiner Interpretation.

Aus dieser eben skizzierten Differenz - und ich glaube, es ist ein methodologischer Gewinn, wenn man sich klar macht, daß sie aufgrund unterschiedlicher Gegenstandsbestimmung, Zielsetzung und Vorgehensweise bei Linguistik und Literaturanalyse vorerst unvermeidlich ist und bleibt - resultiert das in (b) begründete Umsetzungsproblem literaturwissenschaftlicher in linguistische Aussagen über die Sprache einer Figur.

(b-2) Als Beitrag zur Lösung dieses Problems scheint - außer seiner grundsätzlichen Formulierung wie in (b-1) - zunächst eine konkrete Illustration am Beispiel der literaturwissenschaftlichen Plenzdorf-Rezeption ganz hilfreich zu sein. Gemeint ist der Nachweis, daß viele à propos Sprache des jungen W. in der Literaturkritik bzw. in der Literaturanalyse vorgebrachte Kommentare und Urteile über Eigenart und Wirkungsweise dieser "Sprache" - selbst wenn sie intuitiv ganz zutreffend klingen - nicht eigentlich gerechtfertigt werden (im Sinne der Rechtfertigung einer erklärenden Hypothese über einen Wirkungszusammenhang). Anders gesagt: es ist recht aufschlußreich zu sehen, wie die Erklärungsbedürftigkeit bestimmter Wirkungen des Wibeau-Jargons verdeckt wird durch die Eingängigkeit bestimmter Wendungen des Kritiker-Jargons, mit dem über den ersteren gehandelt wird.

Immerhin ist daraus die Einsicht zu gewinnen, daß - so suggestiv das im konkreten Fall auch sein mag - in der Literaturwissen-

schaft (natürlich nicht in der Literatur!) literarische Rede über literarische Rede nichts erklärt, sondern lediglich intuitive Befunde auf intuitive Befunde projiziert. Leicht gesagt, aber schwer zu ändern.

- (c) Schließlich ist die "Sprache Wibeaus" als Faktor der Wirksamkeit dieses Stücks noch auf einer weit allgemeineren Ebene zu berücksichtigen, die allerdings jenseits der literaturwissenschaftlichen, geschweige der linguistischen Gegenstandsbestimmung liegt. Gemeint ist jener schwer umschreibbare gesellschaftliche Bereich, in dem sich die literarischen, überhaupt die kulturellen Kommunikationsprozesse abspielen, wo sich die jeweiligen Träger dieser Prozesse als Gemeinschaft verstehen und zu erkennen geben. Hier sind im Sinne soziokultureller Rahmenbedingungen für unsere Problemstellung zwei Angaben zu machen:

- (c-1) Die "Sprache Wibeaus" als Typus einer literaturfähigen Ausdrucksform besitzt - in ihren Ursachen (genetisch) wie in ihren Wirkungen (ästhetisch) - starke assoziative Verbindungen zu anderen, nicht sprachlich sich artikulierenden, aber dennoch kultursemiotisch funktionierenden Kommunikationsformen Jugendlicher, zu den darin sich realisierenden Bedürfnissen und zu den dabei ausgebildeten Einstellungen, Gewohnheiten und Konventionen.

Um das Pauschalwort "Subkultur" zu vermeiden, will ich wenigstens einige Stichworte nennen: Film, Phonoelektro-

nik, Disco; die Clique als Sozialisationsraum mit zeitweilig stärkerer Prägewirkung als Familie, Brigade, Jugendverband; die damit verbundenen Zugehörigkeits- bzw. Unterscheidungs-signale in Kleidung, Haarschnitt, Lektüreauswahl, Urlaubsziel, Reiseart, Konsumverhalten, Sexualpraktiken etc.; die Sensibilisierung für das "Echte" am Detail, die unkritische Pauschalabsage an das komplementär "Unechte" insgesamt, die naive Kultuvierung von Wunschträumen und die unausbleibliche Ankunft in der Wirklichkeit - wie all dies zusammen mit der "Sprache vom Typ Wibeau" ein Flechtwerk einander assoziierender Motive und Symbole ergibt, das zum typologischer Indikator eines ganzen Genres werden kann, das hat Flaker (1975) in einer Querschnittstudie durch die jüngere Literatur der sozialistischen Länder Europas - ich muß mich wiederholen - höchst eindrucksvoll beschrieben. ²

- (c-2) Die "Sprache Wibeaus" selbst ist - was ihren Wirkungsanteil in diesem Gesamtgefüge betrifft - trotz mehrfacher, auch veröffentlichter Anregungen in dieser Richtung meines Wissens bisher nicht ausführlich untersucht worden. ³
- Dies ist angesichts der vielfältigen, durch das Stück ausgelösten, Rezeptions- und Aufarbeitungsaktivitäten etwas verwunderlich. Neben den um die Figur Wibeau sich entzündenden literaturpolitischen Kontroversen - auf die Diskussion von 1973 können wir als auf eine inzwischen durchlaufene Etappe zurücksehen - hat vornehmlich das Werther-

Wibeau-Verhältnis die Aufmerksamkeit der Literaturanalytiker in Anspruch genommen.

Der vorliegende Aufsatz ist somit einerseits ein linguistischer Nachtrag zur Plenzdorf-Rezeption; er kann vor allem bezüglich (b) und (c) auf vorgängige Studien als Kontextinformation zurückgreifen. Andererseits ist er ein erster Vorstoß, die "Sprache" einer literarischen Figur als Untersuchungsgegenstand in den Überschneidungsbereich linguistisch-literaturwissenschaftlicher Analysebemühungen einzuführen. Dabei scheinen mir die methodischen Vorausüberlegungen ebenso wichtig zu sein wie die anschließenden (notwendig fragmentarischen) Beispielanalysen.

So wie es günstig war, die Problemstellung nach den drei zunehmend komplexeren Stufen (a) - (c) zu entwickeln, scheint es nun günstig, bei der Darstellung, die nur für (b) und (a) linguistische Ansätze bringen kann, in umgekehrter Reihenfolge zu verfahren. Und was die Flut von Plenzdorf-Arbeiten angeht, so werden wir sie am besten nach einem bestimmten Schema kanalisieren und ausgewählte Zitate als Springsteine benutzen.

2. Bücher ziehen Bücher nach sich⁴

2.0. Auf kein anderes Werk der jüngeren DDR-Literatur ist dieser Satz, nimmt man ihn als Formel mit Variablen, so beziehungsreich und vielsinnig anwendbar wie auf Die neuen Leiden des jungen W. von Ulrich Plenzdorf (entstanden 1968/69, Prosaerstveröffentlichung 1972, Bühnenuraufführung Halle 1972 - ich setze im folgen-

den die Kenntnis des Werks voraus und beziehe mich auf den Text der Prosafassung. ⁵ Einmal ins Auge gefaßt findet die Formel tatsächlich auf dem gesamten Spektrum der Betrachtung literarischer Form, Interpretation und Wirkung ihre jeweiligen Belegungen. Dadurch werden immer neue Facetten des komplizierten literarischen Prozesses sichtbar, in den das Stück nach Intention, Komposition und Rezeption eingegangen ist.

Die Formel erweist sich daher gleichermaßen geeignet (1) für die Erfassung bestimmter in und um das Stück sich manifestierender werkinthener Vorgänge, nämlich wie sich Literatur auf Literatur bezieht (ad (b-1)), und (2) für die Resümierung bestimmter durch das Stück ausgelöster werkehtener Vorgänge, nämlich wie Literaturkritik und -analyse, wie die verschiedenen Formen von Meta-Literatur auf das Stück reagieren (ad (c-2)). Daß wir hierbei - natürlich mit verschiedener Belegung - dieselbe Formel benutzen können, läßt vermuten, daß hier - im synchronischen Schnitt - die in werkinthener vs. werkehtener getrennten literarischen Vorgänge de facto in einem ursächlichen Zusammenhang stehen. Dieser Zusammenhang zeigt sich aktuell in etwa folgender Proportion: Je komplexer die internen Literaturbezüge in einem Werk, desto vielfältiger die externen Meta-Literaturbezugnahmen auf das Werk.

Zugleich aber gibt die Formel - ins Diachronische gewendet - eine Vorstellung davon, wie sich Literaturtraditionen akkumulieren, literarische Modelle aufstocken und Rezeptionsanforderungen modifizieren.

Betrachten wir nun als Kontextinformation für unser Thema inbezug auf das Wirkungsspektrum des Stücks eine Auswahl von Belegungen der oben genannten Formel.

2.1. Werkinterne Verweise

2.1.1. Wibeau - Werther: Dies ist die offensichtlichste, auf zwei Ebenen durchgeführte Bezugnahme auf Literatur im Stück: "durch das verbale Zitat aus und durch die strukturelle Parallele mit Goethes 'Werther'" (Weinmann (1973:224))

Dieser im Stück aus dem Blickwinkel Wibeau-Vater - Werther und Salinger vs. Werther noch mehrfach gebrochene und insgesamt höchst kunstvoll arrangierte Verweiszusammenhang stand im Zentrum der Diskussion in Sinn und Form, NDL etc., er dominierte in den Theaterkritiken und bestimmte das Gros der literaturwissenschaftlichen Analysen, in denen z. T. einseitig oder spekulativ, meist aber doch erhellend und manchmal ingenios das Wirkungspotential dieser durch Zitatmontage und Sujetangleichung getragenen Verweisstruktur beschrieben und in seinen Komponenten rekonstruiert wird.

Neben Weinmann (1973) sind hier vor allem zu nennen: Wapnewski (1975), Waiblinger (1976), Jauß (1978) und die für die kompositorische Werther - Wibeau - Parallele mehr als erschöpfend gründliche Monografie Reis (1977).

2.1.2. Wibeau - Salinger: Auch hier eine Mehrfachbezugnahme, durch ausdrückliche, zweimalige Erwähnung ("Das ist echt, Leute!")

- so qualifiziert Wibeau eines seiner beiden Lieblingsbücher) und durch Angleichungen im Stil der Redeweise Wibeaus an die des Holden Caulfield.

Diese Verweishinsicht, die sich im Stück ja viel vordergründiger darbietet als die strukturelle von 2.1.1., hat in bezug auf eine mutmaßliche Figurenverwandtschaft Caulfield - Wibeau einerseits wie auf die literarische Machart des Plenzdorf-Stückes andererseits, zu einigen vorschnellen und wenig plausiblen Urteilen geführt. Ich nenne hier nur als Beispiel Reich-Ranicki (1973), der Plenzdorf platterdings Epigonentum unterstellt ("Fänger im DDR-Roggen"), verweise aber gerne auf die präzise Gegenargumentation in Reis (1977:93f.) Eine (isolierte) Fehlwertung findet sich in der von Schweickert (1973:861) gegen Weimann vorgebrachten, etwas leichtfertigen Einwendung bezüglich der Salinger-Adaptation durch Plenzdorf. ⁶

2.1.3. Wibeau - Robinson: Der Verweis auf das zweite Lieblingsbuch Edgars hat einen gewissen Signalwert für den unter (c-1) oben erwähnten Assoziationsbereich der Symbolwelt Jugendlicher, und zwar gleich in synthetischer Kopplung. So sagt Wibeau, nachdem er endlich allein auf seiner Laube seinen Blue-Jeans-Song im "satten Sound" losgelassen hat: "Anschließend fühlte ich mich wie Robinson Crusoe und Satchmo auf einmal. Robinson Satchmo." (DnL, 23)

2.1.4. Wibeau - Plenzdorf: Dies ist ein - von Schlenstedt (1974:204) entschlüsselter und gedeuteter, im Stück als Meinungsäußerung Wibeaus über einen öden Film getarnter - kritischer

Selbstverweis des Autors, nämlich auf seinen Film "Kennen Sie Urban?" von 1971 (Drehbuch:Plenzdorf), und zwar auf den Film als Typ.

Die Verweiskonstellation Autor — Erzähler — Autor mag in diesem Fall nur als Indiz für die programmatische Identifizierung des Autors mit seiner Figur gelten, die übrigens auch durch den werkexternen Verweis Plenzdorf - Werther bestätigt wird: Nach Werther befragt sagt Plenzdorf in der Diskussion: "Es ging mir da im Prinzip wie Edgar Wibeau. Zunächst sah ich nur die Aktualität bestimmter Textstellen." (SuF 25 (1973)243).

Als Konstellation von Figuren-"Splitting" zum Zwecke des Selbstverweises ist dies jedoch zugleich eine Variante (ebenenverschoben) der "gesplitteten" Erzählerperspektive im Stück selbst: Wibeau (post mortem aus dem Jenseits) retrospektiv über Wibeau (als Handlungsträger), darauf werden wir noch zurückkommen.

Jede dieser Verweishinsichten auf Literatur eröffnet einen kompositorisch zu nutzenden Interpretationsbereich (Hinweis im Stück: "Sowieso sind meiner Meinung nach in jedem Buch fast alle Bücher." (DnL, 24)). Darauf beruht die in der Diskussion oft erwähnte "Vieldeutigkeit" des Stücks. Externer Hinweis von Plenzdorf selbst: "Der Text ist bewußt auf Auslegbarkeit geschrieben." (SuF 25(1973)243) - Für alle Bezüge finden sich stets auch - halten wir das fest! - vom Autor ins Stück eingestreute, bisweilen versteckte Interpretationshinweise.

Für die sprachliche Ausführung des Texts sind die bisher aufgezählten Verweise u. a. wichtig als Kontrastquellen oder als Assimilierungsinstanzen - was im Stück für 2.1.1. und 2.1.2. ganz offenkundig ist, was aber auch für die "gesplittete" Erzählperspektive nachweisbar ist.

2.1.5. Wibeau in der Fortsetzung: Zwei literaturinterne, aber über das Stück hinausgehende Verweise sind bei der Charakterisierung des Wirkungsspektrums noch zu erwähnen: Wibeau figuriert - analog zum Verweis 2.1.2. oben - nun seinerseits in einigen späteren Werken der DDR-Literatur. In Rolf Schneiders Roman "Die Reise nach Jaroslaw" (1976) begegnet die Heldin Gitti - typologisch und sprachlich eine Cousine Edgars - dem jungen W. "persönlich", und in Volker Brauns "Unvollendeter Geschichte" (1975) liest die Heldin Plenzendorfs Stück, meditiert über ihren Leseindruck im Kontrast zu einer zitierten Plenzdorf-Kritik aus der Zeitung. Dies ist ein exemplarischer Fall dafür, wie diachronisch nun externe meta-literarische Bezugnahmen erneut in werkinterne literarische Verweise überführt werden - literarisch aufgehobene Literaturkritik.

Nach diesem Vorgriff können wir die verschiedenen werkexternen Belegungen der Formel "Bücher ziehen Bücher nach sich" nun kürzer abhandeln, zumal sie für das Thema "Sprache Wibeaus" weniger hergeben als die werkinernen; dennoch sind sie als Information über das Wirkungsspektrum des Stücks ganz angebracht.

2.2. Sekundärliteratur über Plenzdorf

2.2.1. Neben zahllosen Theaterkritiken in Zeitungen und Journalen,

neben Lesebriefen und Diskussionsbeiträgen (Sinn und Form 25, Neue Deutsche Literatur u. a.) gibt es dann auch Aufsätze über die Diskussion und zur Kritik der Kritik (etwa Schmitt (1974) und wesentlich fundierter in Schlenstedt (1979), sodann die unterschiedlich langen und unterschiedlich tiefgehenden Einzel-, Querschnitts- und Tendenzanalysen, deren wichtigste oben schon genannt worden sind.

2.2.2. Plenzdorf ist ferner in die Literaturgeschichten und Handbücher eingedrückt ("Geschichte der Deutschen Literatur", Bd. 11: Literatur der DDR, Berlin 1976: 687 ff.; "Neues Handbuch der Literaturwissenschaft", Bd. 21, Wiesbaden 1979 etc.), er bevölkert die Überblicke, Surveys, Österki ...

2.2.3. Plenzdorfs Stück ist mancherorts in die Lehrpläne der höheren Klassen aufgenommen worden, ins Lektürprogramm des Deutschunterrichts und in die Themenliste für Schulaufsätze. In Frankreich ist es Staatsexamenthema für 1980 ...

2.2.4. Sogar der Titel des Stücks hat andere Buchtitel nach sich gezogen, wobei kommerzielle Gesichtspunkte nicht auszuschließen sein dürften. So erschien 1976 in München eine mit Plenzdorf/Wibeau gar nicht sachlich zusammenhängende, aber dessen Publicity nutzende Sammlung von Neologismen (Autor: Hans Weigel) unter dem Titel: "Die Leiden der jungen Wörter"(!)

Fast unnötig zu sagen, daß Plenzendorfs Stück das Interesse für den "Werther" erheblich belebte, den Absatz der Reclam-Ausgaben sprunghaft steigerte und auch Salinger-Nachauflagen zeitigte.

Der Irradiationseffekt des Stücks im Prozeß der literaturbezogenen gesellschaftlichen Kommunikation wäre nun seinerseits schon wieder ein Buch wert - für den noch offenen Punkt 2.2.5.1 - Wir müssen schleunigst zurückkehren zu den Ursachen dieser Wirkungen, vor allem zu dem als Vehikel oder Medium dabei ursächlich beteiligten Faktor Sprache.

3. Die "Sprache Wibeaus" im Echo der Kritik

3.0. In diesem Abschnitt werden wir, auf der Suche nach Antworten zu Frage 1.2. oben, einen Stapel von Kritiken und Analysen zu Plenzdorfs Stück durchsehen, um literaturwissenschaftlich formulierte Hinweise und Wertungen über Charakter, Funktionsweise und Wirkung der "Sprache des jungen W." zu sammeln und so die Konturen des literaturwissenschaftlichen Begriffs der "Sprache Wibeaus" zu gewinnen. Was uns dabei vornehmlich interessiert, ist, inwieweit Aussagen von dieser Seite geeignet sind, Merkmale der Redeweise einer (Bühnen-) Figur zu **b e s c h r e i b e n** und ihre Wirkungsweise zu **e r k l ä r e n**.

3.1. Zunächst fällt auf, daß die "Sprache Wibeaus" auf viele Kritiker (es gibt vereinzelt auch abwehrende, rügende Stimmen) eine den professionellen Formulierungsehrgeiz anstachelnde, verführerische Appeal-Wirkung ausübt. Der von dieser Sprache suggerierte Eindruck der Lockerheit drängt offenbar nach sofortiger Umsetzung in lockeren Ausdruck über sie, aber dies natürlich nicht in ihr und auch nicht in der Alltagssprache des Publikums, sondern in der besonderen Ausdrucksweise der Meta-Literatur. Schon

wir einige Beispiele an, wobei ich die hier vornehmlich interessierenden, die "Sprache Wibeaus" charakterisierenden Stellen hervorhebe.

Zunächst zwei Theaterkritiken, eine akzentuiert negativ und eine insgesamt positiv wertende: ⁷

- (a) Edgar, in eine munter-freundliche Kindergärtnerin verliebt, benutzt Werther-Passagen, um sein Gefühl für sie in eine andere als seine ironisch und schnoddrig aufgemotzte (eigentlich ausgelaugte) Jux-Sprache zu fassen (Rischbieter, 1973:33)
- (b) Plenzdorf ... macht ... die Sprache auf eine bisher literarisch bei uns kaum genutzte Weise fündig: diesen unbehauenen, rissig-farbigem Jargon. Zugleich das Paradoxon: Eingengtsein in die brüsk entworfenen Sprachbilder. ... Das kommt alles so frisch gebrüht aus dem Maul (mag er es sich auch damit nicht verbrennen). (Niehoff, 1973)

Nun mag es zum Spezifikum der Theaterkritik gehören, daß hier der Rezensent seine Aufgabe vor allem darin sieht, die eigenen Eindrücke von der Wirkung eines Stücks ganz unmittelbar und durchaus subjektiv werbend oder warnend an ein größeres Publikum weiterzugeben, die Suggestion eines Stücks zu rekonstruieren, die Faszination einer Aufführung zu wiederholen - deshalb vielleicht der Gebrauch mehr assoziativ als deskriptiv auf die Sprache bezogenen Prädikate (schnoddrig aufgemotzt; brüsk entworfen etc.), der Griff zu synthetisierenden Metaphern (unbehauener, rissig-farbiger Jargon) und die Vorliebe für Bindestrich-Kombinationen. ⁸ Gut, gestehen wir der Theaterkritik zu, daß sie sich

solcher Mittel bedient, um die primäre Wirkung, die von der "Sprache Wibeaus" ausgeht, durch die Assoziationswirkung auf sie bezogener Ausdrücke der Kritikersprache zu reproduzieren. Zweifelhaft wird ein derartiges Verfahren aber, wenn es um die literaturwissenschaftliche Analyse des Stücks geht. Immerhin steht hier nicht die intuitiv eventuell angemessen nachvollziehbare Reproduktion von Wirkungen im Vordergrund, sondern doch wohl eher die rational rekonstruierbare und durch Kriterien überprüfbare Wirkungsanalyse. Nehmen wir als Beispiel einen Fall, wo die virtuose Rede über die "Sprache Wibeaus" in einem deutlichen Kontrast zu dem steht, was der Autor im selben Aufsatz an klar umrissener Analyse über die Kompositionsstruktur des Stücks zu sagen hat:

- (c) Das alles wird rückblickend dargeboten in der Sprache, Haltung und Selbstkundgabe des Helden. Und eben diese Sprache zwischen Pubertät und Berufsschulabschluß wird für unsere Literatur entdeckt: Sie ist fix und schnoddrig, gefühlkarg und nüchtern und doch bildhaft. In ihr lebt das Bild der Großstadt ("Ich denke mich streift ein Bus"), die internationale Welt des Jazz und des Sports - und die behende Lässigkeit jugendlicher Gestik. Eben diese gestische Qualität wirkt stark: Wie der sprachliche sich im körperlichen Ausdruck wiegt, wie er aus der Hüfte federt, in den Knien wippt und schlakst, unter der Mähne schnoddert und lispelt, wie das understatement flippt und im Paradox feixt - das alles ist treffend beobachtet und trefflich aufgezeichnet. (Weimann 1973:222-223)



Wollten wir gehässig sein, dann könnten wir daraufhin die Wibeau-Pistole zücken und replizieren: "Das sollte wahrscheinlich ungeheuer originell wirken oder unausgedacht." (DnL, 28) - wir verwerfen den Einfall aber zugunsten einer sachlicheren Betrachtung der Frage: Was erfahren wir hier über die "Sprache Wibeaus"?

Zunächst erfahren wir über die Sprache (= Lexik, Phraseologie, Stil) wenig bzw. unzutreffend Belegtes: Daß die Bildhaftigkeit mancher Wendungen Wibeaus sich des Großstadt-Milieus bediene, scheint mir durch das Bus-Beispiel kaum erwiesen. Gibts Busse nicht ebenso im ländlichen Kraftverkehr? Und ist das ganz analog konstruierte Bild "Ich dachte, mich tritt ein Pferd" (DnL, 62, 68-69) so typisch für die Großstadt? Es kommt doch bei diesen Bildern weniger auf das "städtische" oder "ländliche" Denotat Inventar an, als vielmehr auf ihr semantisches Konstruktionsmuster. Genau darauf weist doch z. B. die Kopplung beider Metaphern in der Wendung "Ich dachte, mich tritt ein Pferd und streift ein Bus und alles zusammen." (DnL, 68-69) hin. - Was sonst über Merkmale der Sprache gesagt wird (außer dem Hinweis auf Jazz und Sport als Sphären der Vokabelentnahme) - nämlich understatement und Paradox, zwei durchaus zutreffende, aber eben inbezug auf ihre Realisierung zu beschreibende Kennzeichen - wird unter der Rubrik "gestische Qualität" angeführt und virtuos ausgemalt, aber nicht wirklich erklärt. Statt anzugeben, wie sich "die behende Lässigkeit jugendlicher Gestik" in der Sprache Wibeaus, also in Plenzdorfs Text, mani estiert - und es gibt tatsächlich Merkmale im Text, die man (vgl. (a-2) oben) von der sprachlichen Anlage des Textes her unter Sprachgestus fassen könnte - liefert Robert Wei-

mann eine Serie wohlkomponierter Metaphern, die der Sprache Wibeaus zuschreiben, was bestenfalls über die gelungene Realisierung der Figur Wibeau in einer bestimmten Aufführung oder Inszenierung durch den jeweiligen Darsteller gesagt werden könnte. Wenn man Gestus wörtlich nimmt als "ausdrucksinterpretierte Körperbewegung", dann sind (ausgenommen das mir nicht ganz verständliche "flippende understatement") sämtliche hier aufgetragenen Metaphern zu entschlüsseln als Prädikate über das Register der nicht-sprachlichen (wippt, schlakt etc.) oder über-sprachlichen (lispelt, feixt) Darstellungsmöglichkeiten, mit denen ein Schauspieler einen Text in die aktuelle Rede einer Bühnenfigur verwandelt. - Soviel zur oben erwähnten verführerischen Appeal-Wirkung der "Sprache Wibeaus" für Kritiker und Analytiker - sie kann offenbar dazu verführen, das Fehlen einer reflektierten, rationalen Beziehung zum Gegenstand "Sprache einer Figur" routiniert überspielen zu wollen, wodurch dann das Manko erst so recht sichtbar wird.

3.2. In einem ursächlichen Zusammenhang mit dem hier vermuteten Manko steht vielleicht auch der Befund, daß manche literaturwissenschaftlichen Urteile über die "Sprache Wibeaus" Unsicherheit oder Verlegenheit verraten, nicht durch Überspielen, sondern durch undifferenzierte Reihung von quasi-synonymen Termen oder durch ungenaue Einordnung. Beispiele:

- (d) (Für mich) stellt Plenzdorfs Arbeit einen Ansatz zu einer Durchdringung (der Wirklichkeit von hier und heute) dar, und sie geschieht von seiner Seite aus mit dem Zustoß, den Zugriff durch die Sprache, die sich zusammensetzt aus einer

genauen Kenntnis des Jargons, des Idioms, des Argots, der "Blumensprache", des Dialekts junger Leute von heute und ihrer raffinierten Verfeinerung durch den Schreibenden, die wiederum durch den Darsteller etwas Individuelles, Persönliches erhält und damit eine nochmalige Raffinierung erfährt. (Schumacher 1973:242)

Zwei Punkte sind hier als erklärende Hinweise festzuhalten:

(1) die "Sprache Wibeaus" ist durch den Autor "raffiniert verfeinert", also ein künstlerisches Konstrukt. (2) Zwischen dem Text und seiner Realisierung im Spiel auf der Bühne bleibt eine Differenz und zugleich ein künstlerisch zu nutzender Spielraum. Dies sind triftige Aussagen an der im Anschluß an (a-2) oben erwähnten Schwelle. Ihre Begründung und Rechtfertigung aus sprachlichen Befunden fällt hier hingegen etwas unverbindlich aus: Die Termini Jargon, Argot, Idiom, man könnte noch anfügen Slang u. a. unterscheiden sich mehr durch die Sprache, aus der sie entlehnt sind, als durch die Sache, die sie bezeichnen. Selbst in der Sprachwissenschaft sind dies keine Termini technici, denen allgemein verbindliche, systematische Differenzierungen entsprechen - alle beziehen sich auf sozial und/oder funktional bestimmte Varianten der Standardsprache, deren Gebrauch die betreffenden Sprecher als zugehörig zu einer bestimmten Schicht oder Gruppe ausweist. Am klarsten ist noch der Begriff "Dialekt" als (durch Lautstruktur und Lexik indizierte) regional und vermittelt dadurch sozial kennzeichnende (merkmalhafte) Variante der Standardsprache (hier etwa: Schriftsprache) - aber die Kategorie "Dialekt" ist gerade bei Wibeau kaum einschlägig ausgeprägt (Plenzdorf

hat mit Bedacht vermieden, Mittenberg erkennbar in Sachsen oder Mecklenburg zu lokalisieren!).

Als Beleg für unsichere bzw. ungenaue Einordnung mag stehen:

- (e) Es scheint immer ein Gewinn zu sein, wenn sich Schriftsteller auf die Volkssprache, die wirklich gesprochene, beziehen. Jedenfalls das Germanistenidiom, das der Grammatiker, dürfte wohl nur selten zu poetischer Vergegenwärtigung geeignet sein. Mit gewisser Berechtigung und in gewissen Grenzen, natürlich, kann gesagt werden: Poeta supra grammaticos. Insofern ist Plenzdorfs Erzählung sprachlich-formal und damit zusammenhängend und darüber hinaus inhaltlich ein realistisches Abbild eines Teils unserer Jugend. (Riese 1973:879)

Daß sich die "Sprache Wibeaus" erfolgreich auf die "wirklich gesprochene" Sprache bezieht, ist gewiß richtig, aber für die Begründung dieses Erfolgs werden dann m. E. die falschen Gegenkonzepte herangeholt: Das "Idiom der Germanisten" und das "der Grammatiker" bezeichnet doch wohl die professionelle Art und Weise, wie solche Leute über Literatur oder über Sprache schreiben, aber nicht die Sprache in der sie Literatur, also poetische Werke, verfassen. Ich kann mich des Verdachts nicht erwehren, daß Utz Riese die Germanisten und die Grammatiker hier nur ins Spiel gebracht hat, um daran lateinisches Bildungstreibgut aufzuhängen. Selbst wenn dies eine Anspielung auf Brecht sein sollte, der einen ähnlichen Ausspruch getan haben soll, worauf Roman Jakobson in der Steinitz-Festschrift (Berlin, 1965:175) hinweist - stop! Keine seitliche Arabeske mit Verweisen in der Sekundärliteratur!, also selbst wenn

dies nicht auf unbestimmte antike Klassik, sondern auf Brecht verweisen sollte, ist es sachlich unpassend: es geht bei dem Spruch um poetische Lizenzen gegenüber der grammatischen Eingegensetzlichkeit seiner Verse. Beides findet sich nicht in Plenzdorfs Stück, weder Verse noch Verletzungen der grammatischen Norm der deutschen Standardsprache. Gegen wen oder was hebt sich die "Sprache Wibeaus" nun also günstig ab?

Die Beispiele (a) - (e) sind hier nicht (nur) aus Streitlust angeführt oder aus Besserwisserei - die Linguistik hat vorerst auch keinen "besseren" Begriff von der "Sprache Wibeaus" anzubieten, sie hat nur eine andere Sehweise zu offerieren - sondern um neben den verarbeitbaren Hinweisen - in mehreren Aspekten vorzuführen, worin das in (b) oben genannte, die Beantwortung der Frage 1.2. erschwerende Problem besteht. Die aufgeführten Beispiele bleiben als literaturwissenschaftlich intendierte Aussagen sämtlich jenseits der Schwelle ihrer Überführbarkeit in linguistische Sachaussagen.

3.3. Aufschlußreich für die Rezeption der "Sprache Wibeaus" sind u. a. die folgenden, weniger ambitionierten, aber dafür direkt für (b-1) und (a) verwertbaren Meinungsäußerungen:

(f) Was die Sprache anbelangt, so hat U. Plenzdorf, zumindest für mein Dafürhalten, nicht immer eine glückliche Hand gehabt. Einiges klingt allzu gewollt "locker" und "jung", und man war nicht immer davon überzeugt, daß Jugendliche sich tatsächlich so und nicht anders ausdrücken (Hirschmann 1973:673)

(g) Meine Begeisterung baut auf folgenden Punkten auf: (a) Sprachstil: auch wenn er stark von Salinger beeinflusst ist, ist er eine 'verdichtete' (= zusammengefaßte) Literatursprache unserer Zeit, wie man sie vorher auf der Bühne (und auch im Film) nicht hörte. Ein einzelner Jugendlicher spricht natürlich nicht so, aber wenn man die Ausdrücke von einigen Dutzend summiert, erhält man die Sprache Edgars. (Siegel 1973:868)

Bei (f) kommt aus einem, freilich naiven, Differenzempfinden der Verdacht, daß die "Sprache Wibeaus" ein Konstrukt ist, bei (g) die überlegte Behauptung, daß sie dies, um repräsentativ zu sein, sogar sein muß. Zusammen mit den in Beispiel (c) - (d) diesbezüglich zu findenden Andeutungen führt uns dies nun zur Analyse der "Sprache Wibeaus" selbst und zwar in Form von Fragen, die übergreifend sind in dem Sinne, daß sie jeweils einen literaturwissenschaftlichen und einen linguistischen Aspekt bündeln und somit die in 1.1. und 1.2. gebotenen Formulierungen ergänzen.

3.4. Nehmen wir als Prämisse an, daß die "Sprache Wibeaus" ein künstlerisches Konstrukt ist. Dann lautet die Frage: Wie ist dieses Konstrukt gemacht worden? Der linguistische Aspekt der Frage ist:

(d-1) Was determiniert die "Sprache Wibeaus" als spezifische Variante der Standardsprache? Hier kommen die Frage 1.1. und der Komplex (a) aus 1.2. zum Zuge.

Der endtsprechende literaturwissenschaftliche Aspekt der Frage ist:

(d-2) Wie ist aus den zahllosen möglichen Varianten diese ausgewählt und in die Komposition des Stücks eingepaßt worden?

Hier kommt der Komplex (b) aus 1.2. ins Spiel sowie die werkindernen Verweise aus 1.2.

Daran schließt sich dann die Frage an: Wie korrelieren die Kennzeichen der (konstruierten) "Sprache Wibeaus" mit den in der Rezeption ausgelösten Wirkungen? Beschränken wir uns auf den Gesichtspunkt, daß hier durch die "Sprache" eine Figur aufgebaut werden soll. Der linguistische Aspekt der Frage lautet dann:

(e-1) Was sind die Effekte für das Erscheinungsbild der Figur? Inwiefern sind sprachliche Besonderheiten erkennbar als Symptom, Ausdruck und/oder Funktion bestimmter emotionaler, motivationaler, usw. Einstellungen der Figur. Die Figur ist ja nicht allein repräsentiert durch das, was sie sagt, sondern mindestens ebenso durch das, wie sie es sagt.

Der literaturwissenschaftliche Aspekt, der hieran zu untersuchen wäre, stellt sich etwa so dar:

(e-2) Woraus erklärt sich die (vom Publikum größtenteils dem Autor bescheinigte) "Echtheit" der "Sprache" und über sie vermittelt die "Authentizität" der Figur Wibeau? Der Echtheitseindruck wird durch eine fingierte Sprache erzeugt, das wirft erneut die Frage nach der - These, daß die Produktion und die Rezeption eines literarischen Werkes als symmetrische, zueinander spiegelbildlich verlaufende Prozesse aufzufassen seien.

Zum letzten Punkt werden wir Essentielles nicht sagen können, aber seine Erwähnung in diesem Zusammenhang scheint mir nicht un-

wichtig. Zu den Mechanismen, nach denen der Echtheitseindruck erzeugt wird, werden wir Einiges zusammentragen können, hauptsächlich aber geht es um die linguistische Untersetzung literaturwissenschaftlicher Aussagen über die "Sprache Wibeaus" - so wie wir nunmehr eingekreist und durch ein Raster von Fragen als Analysegegenstand bestimmt haben.

4. Die "Sprache Wibeaus" - linguistische Aspekte

4.1. Fingierter Jargon

4.1.0. Zum Begriff "Jargon" als Hintergrund nur so viel: Jede natürliche Sprache existiert in Form eines heterogenen Systems unterschiedlicher Varianten oder Ausprägungen, die vermittels intuitiv identifizierbarer, systematisch zusammenhängender Kennzeichen die regionale und/oder soziale Gliederung der betreffenden Sprachgemeinschaft sowie sog. funktional-stilistische Differenzierungen der Kommunikationsformen reflektieren. Eine derartige Variante ist zu beschreiben als eine durch phonologisch, morphologisch, lexikalisch oder syntaktisch indizierte Kennzeichen für eine dieser Gliederungs- oder Differenzierungsdimensionen definierte Klasse von sprachlichen Ausdrücken. Die Zugehörigkeit eines Ausdrucks zu einer derartigen Systemvariante realisiert die konnotative Bedeutung des Ausdrucks, die entsprechenden strukturellen Indizien repräsentieren seine konnotative Einordnung. Konnotationen sind demzufolge Verweisrelationen zwischen strukturellen Merkmalen sprachlicher Ausdrücke und bestimmten Bedingungen oder Formen ihres Gebrauchs in der gesellschaftlichen Kommunikation. Konnotativ definierte Varianten des Sprachsystems haben traditionelle, nicht unbedingt scharf abgrenzende Bezeichnungen in

der Linguistik; regional basierte Varianten heißen Mundarten bzw. Dialekte, funktional bestimmte Varianten sind etwa mündlich-saloppe Umgangssprache, Schrift- oder Hochsprache, die nach sozialer Schicht (Herkunft, Bildung), Berufssparte oder Altersgruppe spezifizierbaren Varianten werden Jargon, Slang u.a. genannt. Die normale spontane Kommunikation vollzieht sich gewöhnlich in konnotativer Bündelung oder Mischung. (Zur gesamten Problematik sei auf Serebennikow (1973) verwiesen, zur theoretischen Abklärung und formalen Rekonstruktion konnotativer Zusammenhänge, vornehmlich anhand phonologisch indizierter Dialektkennzeichen, auf Bierwisch (1976), (1978)).

In diesem hier skizzierten Sinne gibt es einen Jugendlichen-Jargon, d. h. ein Ensemble sprachlicher Ausdrücke oder Ausdrucksformen, die für die Redeweise Jugendlicher "zwischen Pubertät und Berufsschulabschluß" (wie Weimann ganz zutreffend sagt) konnotiert sind, und dieser Jargon existiert unter Einschluß diverser sozioökonomisch, soziologisch oder landschaftlich geprägter Subvarianten als empirisch zugängliche, zumindest passiv beherrschte Kommunikationsvariante für sämtliche (nativen) Sprecher - in diesem Falle: des deutschen Sprachgebiets.⁹ Aus diesem Reservoir hat Plenzdorf geschöpft. Aber natürlich nicht nur daraus: Er hat die Intention, eine Figur durch ihre Sprache zu charakterisieren, sie in ein dramaturgisches Gefüge, das den Kontrast zu anderen, ebenfalls via Sprache gestalteten Figuren einschließt, einzufügen, und er hat dafür nur ein sehr begrenztes Textcorpus zur Verfügung. Er muß also aus textökonomischen wie aus ästhetischen Gründen "verdichten", d. h. auswählen und montieren, dokumentieren und konstruieren. Was daraus resultiert ist eben ein fingierter Jargon,

d. h. eine konnotierte Subvariante der deutschen Standardsprache, die es exakt als solche empirische nicht gibt, die aber dennoch exemplarisch ist im Hinblick auf die mit ihr verbundenen Zwecke und Rezeptionsbedingungen.

Die wesentlichen Konstruktionsverfahren bei diesem Unternehmen sind (a) Exemplifizierung und (b) Variierung, beide ziehen sich durch sämtliche Ebenen und Struktureinheiten der sprachlichen Ausführung des Stücks durch. Exemplifizierung heißt hier, daß die sprachliche Porträtierung einer Bühnenfigur durch eine begrenzte Auswahl typischer, spezifischer Ausdrucksmittel erfolgen muß, Variierung heißt hier, daß die Präsentation dieser Auswahl im jeweils passenden Verhältnis von Allgemeinem und Individuellem, Bekanntem und Neuem, insgesamt: von rezeptionsfreundlicher Verständlichkeit und ästhetischem Dechiffrierungsanreiz erfolgen muß.

Immer steht da ein Beispiel für viele und zugleich stehen oft mehrere Varianten im Dienst einer Zwecksetzung. Dies gilt natürlich auch für unsere folgenden Beispielanalysen, die wir grob nach den in (a) Abschnitt 1.2. oben genannten Kategorisierungen anordnen.

4.1.1. Lexik und Phraseologie - allgemeiner Anteil

Der für Wibeau nicht spezifische, in seinen Bestandteilen gewissermaßen dokumentarische (z. B. in entsprechenden Wörterbüchern auch vermerkte) Anteil seiner "Sprache" läßt sich etwa durch folgende Passagen illustrieren: (konnotierte Ausdrücke sind unterstrichen)

(1) Und in (der) Gegend gab's also eine Horde, die kippte Parkbän-

ke um, schmiß Scheiben ein und dergleichen Zeugs. Kein Aas konnte sie erwischen. Der Anführer war ein absolut ausgeschlagener Junge. Aber eines mehr oder weniger schönen Tages klappte es doch. Sie griffen ihn.... (DnL, 47)

(2) Dann wollte ich bis Mittag pennen und dann sehen, wie der Hase läuft in Berlin. (DnL, 23)

Wir brauchen das nicht im Detail zu kommentieren. Solcherart ist ein großer Teil der spontan erzählenden saloppen Rede: mit Vulgarismen, Kolloquialismen, typischen Satzanschlüssen und festen bzw. humorig abgewandelten Redewendungen. In dieser konnotativen Mischung ist das quasinaturalistisch, jedenfalls nicht "verdichtet". Wenn wir dazu noch eine mittellange Liste von Ausdrücken nehmen, die in den Joer Jahren speziell für jugendliche um die Zwanzig in Mode waren (etwa: aufreißen für erhalten, finden; etwas drauf haben für können; ungeheuer, mächtig als Adverb für sehr; etwas reißt einen nicht vom Hocker für etwas beeindruckt oder begeistert weniger als erwartet etc.), dann haben wir den - von Plenzdorf in sich stimmig zusammengestellten - Hintergrund, vor dem sich nun die Figur Wibeau sprachlich profilieren muß.

4.1.2. Lexik - spezifischer Anteil

Hier beginnt die eigentliche kreative Konstruktion. Die charakteristische "Sprache" einer Bühnenfigur muß sich durch einige wenige Merkmale auszeichnen lassen, die einerseits erkennbar genug vom Hintergrund abgehoben sind, um das Differenzempfinden zu aktivieren, andererseits sich glaubhaft genug geben, damit der "schöne Schein", d. h. die Konsistenz der durch die Figur im Stück getragenen Fiktion, nicht zerstört wird, und die schließlich auch noch den über-

geordneten ästhetischen Intentionen gerecht werden. Auf die Lexik bezogen ergeben sich dabei für den Autor diverse Möglichkeiten: er kann vorhandene Wörter in geringer Anzahl auswählen und durch markierte Repetition hervorheben; er kann ebenfalls vorhandene Wörter gezielt in neue Kontext- oder Situationszusammenhänge einbauen, so daß ihnen neue Interpretationen zugeordnet werden; er kann auch (aus verschiedener Hinsicht) neue Wörter einführen - soviel Material. Die Verarbeitungsbedingungen sind: Verstehbarkeit muß gesichert sein und der Symbolgehalt muß eruierbar sein. Von allem macht Plenzdorf hier Gebrauch, sehen wir mal genauer hin!

Offenbar muß es zunächst für eine Figur, zumindest für den Protagonisten, jeweils einige Schlüsselwörter geben, die sein individuelles Markenzeichen sind, und zwar sowohl im linguistischen Sinne - sie konnotieren den Idiolekt der Figur, wie im literarischen Sinne - sie sind die programmatische Kurzformel für das Gestaltprofil der Figur. Bei Wibeau gehören dazu sicherlich echt, ehrlich und in einer etwas anderen Hinsicht Das popt!. Der exemplarische Symbolgehalt von echt und ehrlich für die Kennzeichnung der Konfliktkonstellation, in der sich der junge W. bewegt, liegt auf der Hand und ist hier ganz analog (aber eben als Variante erkennbar!) zu dem der Salinger-Figur Holden Caulfield, dessen Schlüsselwort phony ist, angelegt, was ja durch den werkimernen Verweis (vgl. 2.1.2 oben) noch betont wird. Die Variation auf dieser Ebene besteht darin, daß Holden mit phony ("verlogen", "heuchlerisch", "unecht" etc.) die etablierte Erwachsenenwelt negativ abwehrt, während Edgar bei gleicher Grundhaltung mit echt

für nicht-etablierte (nicht "eingereichte") Alternativen positiv plädiert. Die literarische Interpretation dieses Aspekts können wir - da sie mehrfach vorgenommen wurde - hier auslassen.

Wichtig aber ist, daß der Symbolgehalt passend verpackt an den Rezipienten geliefert werden muß: Die Botschaft kommt über mehrere, im Jugendlischen-Jargon dieser Jahre angelegte Kanäle. So ist - innerhalb dieser konnotierten Variante, - echt nicht nur Adjektiv, sondern häufigstes affirmativ qualifizierendes Adverb (wie wirklich, tatsächlich, Fakt ist ...) und zwar so eigenständig, daß man damals ohne weiteres Äußerungen hören konnte wie: Mann, der Teppich ist ja echt echt, ohne daß dies als pleonastisch empfunden wurde. So kann Plenzdorf die Rezeption des Schlüsselwortes echt auf Dutzende attributiv oder prädikativ adjektivische sowie adverbelle Vorkommen verteilen, also durch Variation ebenso kaschieren wie im Effekt verstärken:

(3) ein echter Jux; ein echtes Leiden von mir; ein echtes Brochmittel; eine echte Jauerei; echte Jeans; echter Jeans-Träger...

Das ist echt, Leute!

Ich war echt high; das wär echt skuisch; was Echtes malen

Flankierend kommt hinzu der häufige Gebrauch von ehrlich und wirklich in einer spezifisch Wibeau'schen Adversativ-Konstruktion, die wir unten noch behandeln, sowie das gezielte Setzen (meist ironisch gemeinter, also nicht lexikalisch antonymer) Gegenwörter: prachtvolle Brigade; hervorragende Ausbildung; der liebe Addi; den haben wir großartig eingereicht etc., die allemal e contrario Facetten der Echtheitsideals spezifizieren.

Anders Funktion und Verfahrensweise bei dem im Nachhinein zum Wibeau'schen Markenzeichen gewordenen ¹⁰ das popt in:

(4) Ich sah förmlich, wie das popte (bei ihr) (DnL, 84; 91)

Braun popt, im Ernst! (38)

(die beste Idee meines Lebens) Sie hat echt gepopt! (38)

Vorläufig popte es noch. (49)

Aber es popte einfach nicht mehr (63; 81)

Dieses Wort, ein gemäß Kontext offenbar unpersönliches, intransitives Verb mit der erschließbaren Bedeutung (etwa:) "das macht Eindruck, Freude, Vergnügen" - sehr blaß umschrieben!, dieses Wort also ist eine Plenzdorf'sche Neuschöpfung. Kann man ihre Durchschlag-Wirkung erklären?

Zunächst dies: Neuschöpfungen im Rahmen einer gegebenen natürlichen Sprache sind nicht beliebig machbar, sondern sie sind in ihrer Form vorstrukturiert durch das betreffende phonologische und morphologische System dieser Sprache, das festlegt, welche Laut- und Silbenkombinationen möglich sind, welche ausgeschlossen sind, letzteres sind die sog. systematischen Lücken (im dt. z. B. [•]Haulm, [•]Hlem, [•]Hmal). Die möglichen Kombinationen sind zum Teil durch Wörter belegt (Halm, Helm, Holm), zum Teil nicht (Hilm, Hulm) - dies sind die sog. zufälligen Lücken, also Kombinationen, die es aufgrund der sprachspezifischen Strukturregeln geben könnte. Dies ist das (auch unfektiert) benutzte Reservoir für Neubildungen (Warennamen, Rosenamen, Neologismen). Zu der notwendigen Bedingung, daß popt eine zufällige Lücke belegt kommen nun noch einige weitere, die bestimmen, warum gerade diese und keine der unzähligen anderen. Hier kommen sekundä-

Motivationen ins Spiel. Primäre Motivierung ist in der natürlichen Sprache eine Randerscheinung, d. h. die direkte ikonische Beziehung zwischen der Form eines Zeichens und dem durch dasselbe bezeichneten ist der eigentlich nur auf die sog. Onomatopoeica (klirren, gackern, kuck-kuck etc.) beschränkte Sonderfall. Sekundäre Motivierung (sog. diagrammatische Ikonizität) ist hingegen eine, wenngleich erst in Ansätzen durchschaute, weitläufiger verbreitete Erscheinung. So haben Ross (1980) und Cooper/Ross (1975) eindrucksvoll demonstriert, daß zwischen den phonologischen Eigenschaften der Wörter für die Begriffe "hier - dort", "vor - nach" usw. und den semantischen Verhältnissen innerhalb des jeweiligen Paares signifikante Korrelationen bestehen. Offenbar sind bestimmte Bereiche des Wortschatzes "anfälliger" oder disponierter als andere für derartige Laut-Bedeutungs-Beziehungen, jedenfalls gehört der Bereich für Ausdrücke aus der Emotionalsphäre hier hin.

Wie sich popt hier einpaßt wird sofort deutlich, wenn man einige andere, etwa gleich-bedeutende und gleichkonnotierte belegte Ausdrücke ansieht:

(5) Das fetzt! (derzeit gängige Variante)

Das ruckt! (im Aufkommen begriffene Variante)

Das schockt! (im Abflauen begriffene Variante)

Das klappt! (vergleichbare umgangssprachliche Form)

Das flutscht! Das schnurp! (regional, thüringisch-sächsische Varianten)

Die alle haben mit popt gemeinsam: (1) kurzen Vokal, keine Diphthonge; (2) Verschlußlaut am Ende; (3) Einsilbigkeit, keine Prä-

oder Infixe.

Nach demselben Filter sind (6) (a) aussichtsreiche Kandidaten für die nächste Modebildung dieser Art, (6) (b) - wiewohl auch zufällige Lücken, haben hingegen kaum Chancen, ruckt, popt oder fetzt zu verdrängen:

(6) (a) Das fluppt!

Das flippt! (vgl. das Weimann-Zitat (c) in 3.1.1)

(b) Das mimpfelt!

Das schneufert! (hier ist keines der Merkmale (1)-(3) erfüllt). Hier gab es also einen vorhandenen Rahmen, in den popt der Analogie eingepaßt werden konnte. Der eigentliche Wirkungsfaktor Ikonizität besteht offenbar darin, daß die in (1)-(3) genannten phonologischen Kennzeichen das Ausdruckskorrelat für die semantisch in diesen Wörtern enthaltene Komponente "kurzer, heftiger, lustvoller Gefühlseindruck" sind, wobei "kurz" mit der Vokalqualität, "heftig" mit den Verschluslauten in Beziehung steht, der "lustvolle Gefühlseindruck" könnte hingegen - ich spekuliere hier! - evtl. mit dem syntaktischen Konstruktionstyp (kein personales Subjekt als Agens, sondern unpersönliches Subjekt, also eine Bezeichnung für etwas, was einem widerfährt) zusammenhängen.

Nun mag mancher einwenden: popt kommt doch einfach von der zur Entstehungszeit des Stückes gerade im Aufschwung befindlichen Welle der sog. Pop-Kultur, zumal Plenzdorf/Wibeau selbst darauf hinzuweisen scheint: (ich) fing an, mit der Rolle die Wände und die Decke zu verzieren, und zwar auf diese Pop-Art. (DnL, 71)

Darauf würde ich sagen: Schon gut möglich, daß dies als Klanggebilde so in der Luft lag und dadurch Plenzdorfs Entscheidung für popt mitbeeinflusst hat, eine bewußt induzierte Anspielung halte ich hingegen für wenig wahrscheinlich. Angesichts der Funktion der Schlüsselwörter für die Figur Wibeau und angesichts der dem Wort im Stück angetragenen emotionalen Expressivität schiene mir die direkte Bezugnahme auf die kommerzialisierte Pop-Kultur ein künstlerischer Mißgriff. Vielleicht. Für sehr wahrscheinlich halte ich hingegen, daß die Durchschlagskraft von popt bei Plenzdorf/Wibeau und die lawinenartige Ausbreitung von neuen Wortbildungen mit Pop- im anglo-amerikanischen Bereich um Zuge eben jener Pop-Welle eine gemeinsame Quelle haben: die sekundär motivierenden ikonischen Beziehungen. Als stützenden Hinweis wieder ein Zitat eines Literaturwissenschaftlers, das, ähnlich wie Weismanns spontan gebildetes "flippen" (vgl. (c) in 3.1.) als Aussage über die "Sprache Wibeaus" kritisierbar, als Beleg aber genau ein Beleg für meine These ist, die Assoziationen von Pop- ausmalt und damit intuitiv solche ikonischen Zusammenhänge nachvollzieht:

(7) (Im Artikel "Pop-Literatur" heißt es über die "neue Masche":)

Popular, Pop-Corn, Popping-up, Poppies, Boston Pops, Popsicles, Popeye, Ginger Pop, Lollipop, d. h. alles was knallt, platzt, wohl aufstößt, Freude macht, süß schmeckt, sich lutschen läßt, Pep hat (! - E.L.), eingängig wirkt und damit die nötige "Pop"ularity erreichen kann. ... Pop ist eine Glorifizierung des Hamaburgers. (Hermand 1979)

Wichtig scheint mir noch der Hinweis, daß - wie an einem

Beleg in (4) zu ersehen - an der dramaturgischen Schlüsselstelle, wo Edgar die Idee kommt, Werther-Zitate zu verwenden, auch die Schlüsselwörter drängeln: (die Idee) hat echt gepopt! vorher Braun popt, im Ernst! (beides DnL, 38) und daß - wie auch aus (4) abzulesen - die Tempusabwandlung die Sujetbewegung abbildet: popt - popte noch - popte nicht mehr. Aber dies ist schon ein Thema für sich.

Noch zwei Anmerkungen: Andere Figuren des Stücks haben ebenfalls ihr lexikalisches Warenzeichen, das teils durch direkte Rede, teils durch Edgars Projektion eingeführt wird (ausgenommen Charlie):

(8) Addi: Einwandfrei; Zaremba: No, herich; Flemming: Proper etc.

Dieter: (verwendet das) Onkel-Na, (bringt) Opa-Sprüche

Tankwart: (ist vom) Und-ver-bezahlt-mir-den-Kanister-wenn-er-weg-ist - Typ etc.

Auf weitere Neuschöpfungen will ich nur hinweisen: tiffig in (für echte Jeans) verzichte ich doch auf die ganzen synthetischen Lappen aus der Jumo (Jugend-Mode Laden - E.L.), die ewig tiffig aussehen, mag ein anderer analysieren. Auf phraseologische Neubildungen kommen wir gleich zurück.

Damit sind die für die Konstruktion eines fingierten Jargons einschlägigen Verfahren erst einmal an Lexik illustriert, sie finden sich wieder auf der nächsten Stufe.

4.1.3. Phraseologie - spezifischer Anteil

Neu in seinen Bestandteilen wie als Ganzes ist

- (9) Ich verstreute also zunächst mal meine sämtlichen Plünnen
und Rapeiken möglichst systemlos im Raum (DnL, 22)

Gebildet ist dieser - offenbar Kleider und bewegliche Habe bezeichnende - Ausdruck nach dem Muster der sog. Zwillingformeln (mit Kind und Kegel, nach Strich und Faden, in Saus und Braus etc.), deren Bildung einer Reihe (zumindest tendenziell wirksamer) Regularitäten unterliegt. So haben die betreffenden Wortpaare häufig formale Gemeinsamkeiten durch Stab- und/oder Endreim, zusätzlich oft semantische oder funktionale Ähnlichkeit und schließlich gibt es für die Determination der Abfolge eine Anzahl intrikater phonologischer und/oder semantischer Bedingungen (ich verweise wieder auf Ross (1980)). Im vorliegenden sind wichtig die Silbenzahl (das längere Wort als zweites!) und das Akzentmuster, nämlich \acute{x} -x beim ersten und x- \acute{x} -x beim zweiten Wort, sowie die Metrik.

Plünnen ist in Küppers "Wörterbuch der Umgangssprache" (Bd. V., 1976:203) belegt als Sachschelte für Habe, Kleider etc. aber regional begrenzt auf mittel niederdeutsch, also keineswegs dem Allgemeinsprachwortschatz angehörig, sondern konnotiert. Rapeiken ist nirgends belegt, klingt aber suggestiv nach Ostpreussisch (wo es allerdings die regional belegte und dasselbe bezeichnende Formel meine sämtlichen Plossen und Pojiwten gibt). Bekannt ist das Muster, das z. B. auch durch Kleider und Klamotten belegbar wäre; gegeben auch der Kontext, aus dem die denotative Bedeutung ("Kleider, bewegliche Habe") hinreichend genau erschlossen werden kann; der spezifische

Differenzeffekt wird erzielt, indem man ein (bestenfalls) regional bekanntes Wort und ein unbekanntes, aber nach Lautstruktur und Akzentkontur ins Muster passendes Wort miteinander zu einer Zwillingformel kombiniert.

Nicht neu in den Bestandteilen, aber in der Fügung sind:

(10) Erst dachte ich, mich streift ein Bus, Leute (DnL, 39)

Ich dachte, mich tritt ein Pferd (DnL, 62) - 30

Ich dachte, mich streift ein Bus und tritt ein

Pferd und alles zusammen. (68-69)

Was bezeichnet werden soll, ist etwa "plötzlich eintretende, von außen induzierte, emotional verwirrende Betroffenheit". Das Vorbild nach dem dies in Metaphern zu fassen ist, liefert vielleicht das nur für Umgangssprache, nicht für speziellen Jargon konnotierte

(11) Ich dachte, mich trifft der Schlag

Dies ist schon eine Metapher, aber ihre wörtlich interpretierten Bestandteile zeigen das semantisch zugrunde liegende Muster: "Plötzliche körperliche Berührung durch ein unerwartet großes und/oder "exotisches Objekt". Die Transportierung verläuft so: physische Berührung - emotionale Betroffenheit; kurze, heftige Einwirkung (als Komponente der Verbbedeutung) - plötzliches Eintreten des Zustandes; Unerwartetheit des einwirkenden Objekts - Verwirrung, Verwunderung (sehr grob angedeutet!). Ferner sollten Verb und Objektbezeichnung möglichst einsilbig sein. Zu den Plenzdorfschen Bildungen, die genau den hier angegebenen Bedingungen genügen, gibt

es zwei weitere belegte Varianten:

(12) Ich denke, mich laust der Affe! (inzwischen aus der Mode)

Ich denke, mich knutscht ein Elch! (frisch in Umlauf)

Wie schon bei popt oben, könnten wir auch hier sagen, daß
z. B. (13) (a) ein nahe liegender neuer Kandidat wäre, daß aber

(13) (b) kaum Aussicht hätten, in Konkurrenz mit (10) oder
(12) zu treten, weil hier die Transponierungsbedingungen nicht
gegeben sind:

(13) (a) Ich denke, mich stößt ein Gnu

(b) Ich denke, mich ruft ein Kuckkuck/plekt eine Maus/kneift
ein Krebs/ hebt ein Kran usw.

Kurzum: hier wird ein gegebenes Metaphern-Bildungsmuster paß-
gerecht mit neuen Varianten belegt, dies ergibt einen günstigen
Kompromiß zwischen rezeptionsaktivierender Neuheit und suggerierter
Echtheit. In dieselbe Rubrik, wenngleich technisch etwas anders
bewerkstelligt, gehört auch die (im Prinzip sehr verbreitete, im
Einzelfall neue) summarische Exemplifizierung durch Kontamination
repräsentativer Namen: So verweist Wibeau unter Signalisierung
seiner diesbezüglichen Einstellung auf den kulturell hoch bewerteten
Bereich der Klassischen Musik mit Irgendein Händelsohn-Ba-
choldy (DaL, 20) aus Händel + Bach + Mendelssohn-Bartholdy.

Was solche Sprachspielereien angeht, so gibt es im Sinne
des Selbstverweises (vgl. 2.1.4. oben) aus dem Munde Wibeaus
den Hinweis auf das, was seinerseits der Autor mit der Sprache
Wibeaus macht, also einen um eine Ebene versetzten Interpretations-

hinweis: Wibeau treibt mit seinem Freund Willi das Spiel, sich massenweise blöde Sprichwörter an den Kopf zu werfen: Ja, ja, das Brot hat immer zwei Kanten. - Schon recht. Aber wenn man das Geschirr morgens nicht abtrocknet, ist es noch naß ... (DnL, 49)

Damit verlassen wir die exemplarischen Neuschöpfungen und wenden uns einigen speziell eingesetzten Redefiguren zu, die nicht mehr in die Kategorie fingierter Jargon gehören, sondern besser in die Rubrik Stil.

4.2. Sprachstil

4.2.1. Generelle stilistische Merkmale

Für die ohnehin schwer zu bestimmende Stilschicht, der die "Sprache Wibeaus" angehört, belasse ich es, außer der Erwähnung von faßbaren Merkmalen der Art: Kurze Sätze, wenig Satzgefüge, viele Anschlüsse mit Und dann ..., bzw. mit deiktischen Pronomina, häufige Anakoluthen, beim Zitieren einer repräsentativen Passage:

(14) Wirklich leid tat mir bloß die Frau. Jetzt saß sie mit ihrem Mann da, diesem Kissenpuper. Daran wenigstens hätte Werther denken müssen. Und dann: Nehmen wir mal an, an die Frau wäre kein Rankommen gewesen. Das war noch lange kein Grund, sich zu durchlöckern. Er hatte doch ein Pferd! Da wär ich doch wie nichts in die Wälder. (DnL, 27)

Diese Passage ist stilistisch ohne spezifisch Wibeau'sche Markierung, vielleicht vertrüge sie das auch nicht, denn für die Kennzeichnung der Figur Wibeau wird auf der Ebene der verkinter-

nen Literaturverweise eingesetzt: Goethe in der Figurenperspektive diesmal in Form einer parodistisch geratenden Nacherzählung des Werther-Sujets durch Edgar mit angehängter Eigenbau-Alternativlösung! Um diese Attitüde der Figur Edgar voll zur Geltung kommen zu lassen, darf man, vermute ich, keine stilistischen Extras in dieses Textstück einbauen, die würden nur ablenken und das kompositorisch wichtige Spiel mit der Erbe-Rezeption stören. - Dies nur als Hinweis, daß Art und Stelle des Einsatzes sprach-stilistischer Besonderheiten zur Kennzeichnung einer Figur durch übergeordnete kompositorische Gesichtspunkte mitbestimmt sein können.

Stilbildend im generellen Sinn sind ein gutes Dutzend Vulgarismen (kein Aas; alle forzlang (=andauernd); ich habe mir fast den halben Arsch aufgerissen etc.) - spezifisch allerdings das völlige Fehlen analoger Ausdrücke aus der Sexuelsphäre. Der Hinweis, daß er nie sexuelle Probleme hatte (DnL, 25) enthebt Edgar der Versuchung, durch verbale Kraftakte tatsächliche Defizienz zu verdecken, was in seiner Altersgruppe doch nicht selten ist, und enthebt den Autor mancher Versuchung und Fährnis. Zu erwähnen ist auch eine Handvoll von Amerikanismen (high; große Show; satter Sound etc.), die - seinerzeit von einigen Kritikern überbewertet - eigentlich normales Ingrediens des jugendlichen-Jargons sind und einen atmosphärischen Signalwert für den in (c-1) in 1.2. oben angedeuteten kulturemiotischen Assoziationsraum haben.

4.2.2. Spezifische stilistische Merkmale

Mit den unter 4.1.2. genannten Schlüsselwörtern im Sinne literarischer Verarbeitung zusammenhängend ist die folgende vielfach variierte Figur:

(15) Aber ich habe es auch nicht ehrlich gemeint, daß du dableiben solltest. Ich meine, ehrlich schon. Aber wirklich ehrlich nicht. (DnL. 21)

Ich hatte das Gefühl, daß ich ihr nicht ganz recht kam um diese Zeit. Ich meine, ich kam ihr schon recht, aber doch nicht ganz recht. (DnL, 87)

Außer dem Umstand, daß hier durch Variierung eine Stilfigur als exemplarisch hervorgehoben wird, dürfte es im Sinne des Symbolgehalts des Schlüsselwortes ehrlich für die Charakterisierung der Figur wichtig sein, daß aus der Wibeau angetragenen Perspektive das, was landläufig als ehrlich, echt und recht gilt, allemal relativ ist gegenüber dem "wirklich", "ganz" "richtig" etc. Echten, Ehrlichen, mit der sprachlich exemplarischen Konstruktion wird so literarisch ein Charakterzeug der Figur ins Spiel gebracht - dies ganz wörtlich!, denn die hier ausgestellte Sensibilität für das Echte ist ja das literarisch zu verarbeitende Konfliktpotential, das die Figur einbringt.

Zu (15) gibt es ein ebenfalls durch Variierung hervorgehobenes, den Stil der erzählenden Rede exemplifizierendes Seitestück, die nachklappenden (technisch: nach rechts versetzten) Satzadverbiale:

(16) Aber braun, Braun poppt, im Ernst

Die Knie wackelten mir, ehrlich.

Außerdem hätte es wahrscheinlich Schellen gegeben, das bestimmt.

Hierdurch wird die Figur Edgar als Erzähler charakterisiert zusammen mit einigen weiteren spezifischen Redefiguren, die wir unter der Rubrik Sprachgestus abhandeln werden-

Kennzeichnend für den Wibeau'schen Erzählstil ist auch die Variierung in Form ausmalender Repetition, wofür ich zwei Belege anführen will:

(17) Schade war bloß, daß ich nicht sehen konnte, wie Old Willi umfiel. Der fiel bestimmt um. Der kriegte Krämpfe. Der verdrehte die Augen und fiel vom Stuhl. (DnL, 38)

Die Repetition hat hier die Funktion, die in der Vorstellung vorweggenommene Situation an ihrem sachlichen Aufhänger gewissermaßen festzuhalten und in ihrem Lustwert zu erhalten, so wie man häufig beobachten kann, daß der Erzähler einen Witzes den Erfolg, der ihm durch Lachen noch gezündeter Pointe quittiert wird, verlängern möchte, indem er die Pointe gleich noch mal ins Gelächter hinein wiederholt. (Achten Sie mal drauf!)

(18) Und so kam es auch. Er kam in eine prachtvolle Brigade mit einem prachtvollen Brigadier, lernte eine prachtvolle Studentin kennen, deren Eltern zuerst dagegen, wurden d. n aber auch noch ganz prachtvoll, als sie sahen, was für ein prachtvoller Junge er doch geworden war, und zuletzt durfte er dann

auch noch zur Fahne. Ich weiß nicht, wer diesen prachtvollen Film gesehen hat, Leute. (DnL, 30)

So monoton das aussieht - es ist dennoch nach mehreren Richtungen zu interpretieren: Nicht einfach so, daß jemand, der sich in Rage redet, so verspannt ist, daß ihm neben dem eingangs gewählten Attribut keine weiteren mehr einfallen. Auch nicht, daß sich repetierte Wertungen aufaddieren zu einer um ein Vielfaches verstärkten Gesamtwertung. Eher schon, und wir wissen, daß dies eine ironische Passage ist, daß ein "prachtvoller" (also nach Wibeau nicht "echter") Film eben von A bis Z, in all seinen Teilen entsprechend prachtvoll ist. Am plausibelsten scheint die Interpretation, daß zwar dieses gesagt werden sollte, aber nicht nur gesagt, sondern auch demonstriert: eine gewissermaßen ikonische Umsetzung des Begriffs "eingereichter" Film (eingereicht ist, wie erinnerlich, eines der Gegen-Schlüsselwörter) durch Aufzählung einer absolut einheitlichen Reihe von Wertungen. Wem das zu weit hergeholt klingt, dem sei noch dazu gesagt, daß diese - aus der Perspektive Wibeaus - einfach ironische Passage, gemäß dem in 2.1.4. notierten Selbstverweis des Autors auf seinen Film interpretatorisch zur Selbstironie aufzustocken ist. Und um dieses wiederum auch zum eigenen Vergnügen unterzubringen, könnte sich Plenzdorf ja ein solches Verfahren der doppelten Codierung zunutze gemacht haben. Wenn, wie der Autor sagt, der "Text auf Auslegbarkeit hin geschrieben ist" (SuF 25 (1973)243), sind solche Überlegungen allemal legitim - gerade auch dann, wenn der Autor selbst sie nicht vorgesehen haben sollte, und legitimiert im Sinne der literaturanalytischen Interpretation sind sie so lan-

ge, wie es dafür vorzeigbare Indikatoren gibt. In diesem Fall scheint mir eine auf der Repetition sprachlichen Materials fußende Interpretation bis zu dieser Konsequenz ausführbar zu sein, andererseits dürfte damit eine Grenze rationaler Argumentation markiert sein.

Als Zwischenbilanz für die Abschnitte 4.1. und 4.2. bietet sich ein auf die "Sprache Wibeaus" und anderer Figuren der Jeans-Prosa bezogenes Zitat von Flaker an:

(19) Schon der formale Mimetismus stellt inbezug auf das mündliche Erzählen als sprachlichen Grundgestus des Erzählers in Jeans natürlich keine Nachahmung der Sprechweise der Jungen dar, sondern bedeutet eine Stilisierung eines solchen ... Erzählens. Stilisierung aber bedeutet eine Auswahl bestimmter, in der natürlichen Sprache oder einem Text vorhandener Elemente ... und ihre Variierung bzw. Wiederholung. (Flaker 1975:224)

Sieht man von gewissen terminologischen Unterschieden ab (sie rühren daher, daß ich Flakers Buch erst kennen lernte, nachdem diese Studie im Prinzip fertig war - aber in der Sache fühle ich mich durch (19) schmeichelhaft bestätigt), so sind die vorangegangenen Abschnitte der Versuch, eine solche literaturwissenschaftliche Aussage durch beispielhafte Details linguistisch zu untersetzen (was Flaker nicht tut, schon aufgrund der von ihm gewählten Betrachtungsebene).

4.3. Sprachgestus

4.3.0. Unter "Sprachgestus" will ich versuchsweise (im Anschluß an

die unter (c) in 3.1. gemachten Andeutungen) das einordnen, was sich in bezug auf den verbalen Ausdruck der Haltung sagen läßt, die die Figur Wibeaus als Beteiligter am Dialog einnimmt. Da es im Stück verschiedene Dialogebenen gibt, ist der Sprachgestus entsprechend differenziert. In die Realisierung des Gestus sind nicht nur alle sprachlich manifesten Ausdrucksmittel einbezogen (also nicht nur das, was der Text hergibt), sondern alle übrigen Komponenten der Rede wie Gestik, Mimik, Körperhaltung, Bewegungsweise; ferner Lautstärke, Sprechtempo, Pausensetzung, Akzent und Intonation, Dialekteinschlag, Timbre etc. Im Bereich des Sprachgestus liegt der größte gestalterische Spielraum für den jeweiligen Schauspieler. Im Vollzug des Sprachgestus realisiert der Akteur seine Interpretation der Figur (hier wäre eine Untersuchung über die verschiedenen Präsentationen der Wibeau-Figur durch ihre Darsteller anschließbar).

Jenseits dessen aber finden sich natürlich im Text bestimmte, invariant vom Autor festgelegte sprachliche Indizien bzw. Anweisungen (nicht Regieanweisungen allein) für den von der Wibeau-Figur einzunehmenden Sprachgestus. Man kann dabei mindestens die folgenden Unterscheidungen treffen nach Gesprächs- bzw Dialogsituation (wobei wir nur Stellen berücksichtigen mit Eigenrede oder Selbstzitat von Edgar, nicht aber Stellen wo andere Edgar zitieren):

(I) Metaebene: Edgar als Erzähler und Partner des Publikums

(II) Handlungsebene: (a) Edgar im Dialog mit "seinesgleichen"

(b) Edgar im Dialog mit "nicht-jungen" Figuren

Da (I) den Rahmen liefert, in den die gesamte Geschichte eingebettet

ist, leiten sich von hier aus die Determinanten für die anderen Dialogebenen ab. Da weiterhin die Dialoge von (II) (a) und (b) von Edgar auf der Ebene (I) wiedergegeben werden, unterliegen sie der für (I) gültigen Auswahl, Interpretation und Kommentierung. Edgar gibt in indirekter oder direkter Rede nur die Gesprächsverläufe wieder, die zur Ausmalung der Erzählung auf der Ebene (I) passen, und er gibt sie auch in der für den in (I) eingenommenen Gestus zuträglichsten Form wieder. Daraus ergibt sich, daß Dialoge auf (II) (a) und (b) jeweils in Kommentare eingeschlossen sind, zum Teil überhaupt nur angedeutet, aber nicht reproduziert werden.

Beispiele:

(20) Ich werde denn auch sofort charmant: Pardon, Madame.

Bloß der Heizungsmonteur. Gleich fertig. - In dem Stil.

...

Die Frau bot mir zu rauchen an. Ich sagte:

Nee, danke. Rauchen ist ein Haupthindernis der Kommunikation.

Ich machte so auf gebildeter junger Facharbeiter.

(DnL, 80)

Ich hatte den Husten wirklich drauf wie nichts.

Dann fragte sie mich: Arbeitest du?

Und ich: Klar. Auf dem Bau.

Ich sah förmlich, wie das poppte bei ihr. (DnL, 91)

Man sieht deutlich, wie die Dialoge der Ebenen (II), wo sie keineswegs markiert sind, durch ihre Auswahl und Kommentierung auf Ebene (I) in den Gestus von (I) einbezogen werden. Ähnliches ließe sich zeigen für alle anderen Einblendungen, die ja auch

von (I) aus fortlaufend kommentiert werden. Der für (II) (a) und (b) zutreffende Gestus wird uns gar nicht unmittelbar zugänglich, sondern nur in der durch (I) vermittelten und bereits interpretierten Form. Es genügt daher - für unsere Zwecke - den Gestus des Erzählers in (I) als die eigentlich tragende Form zu untersuchen.

Innerhalb dessen möchte ich mich beschränken auf das Herausfinden sprachlicher exemplarischer Indizien für drei in den meisten Kritiken und Analysen erwähnte, im Sprachgestus manifeste Haltungen: (1) Imponiergehabe, (2) Unsicherheit, (3) Ironie - alles bezogen auf Ebene (I).

Unter Imponiergehabe ist - dies vorweg - natürlich auch der charakteristische Duktus seines Erzählens zu nennen: Edgar bringt im Gang der Erzählung häufig schnurrige Geschichten unter, denkt assoziativ, läßt sich von Assoziation treiben zur Darlegung seiner privaten Philosophie (über Jeans, Mädchen, Bücher, Musik, Kunst), malt anekdotische Details aus und gefällt sich in der Darlegung von Beobachtungen. Wenn man will, kann man im Duktus auch ein Indiz für Unsicherheit sehen, nicht nur, weil Imponiergehabe und Unsicherheit einander häufig bedingen, sondern weil Einflechten und Ausmalen von Geschichten ja auch ein Mittel ist, um sich die Aufmerksamkeit und die Zuwendung des Partners zu erobern bzw. zu erhalten.

Sehen wir nun einige sprachliche Belege für Imponiergehabe an:

(21) Numerische Übertreibungen:

Wir standen da zu dreitausend Mann in dem Treppenhaus
und warteten auf Einlaß (DnL, 78)

An dem Tag, wahrscheinlich Kinderfest, hatte ich schon
ungefähr zwei hoch sechs Ballons aufgeblasen, und beim
zwei hoch siebenten wurde mir schwarz vor Augen. (51)

Hier ist wieder an einen Interpretationshinweis im Stück
zu erinnern, diesmal als Selbstverweis zwischen Ebene (I) und
(II): Was Edgar auf Ebene (II) bezogen kommentiert als Ich mach-
te so auf gebildeter junger Facharbeiter (vgl. (20)), das praktiziert
er auf Ebene (I) direkt: Nur ein solcher wirft lässig mit Potenzzah-
len um sich. Lässig, weil $2^7 = 128$ keineswegs "ungefähr" auf
 $2^6 = 64$ folgt. Numerische Übertreibungen mit Schwellenzahlen (Hun-
derte, Tausende etc.) sind üblich, mit Potenzzahlen sind sie
spezifische Wileau-Variante.

(22) Drastische Erstaunens - oder Betroffenheitsausrufe

Ich dachte, ich werde nicht wieder

Wir lagen regelmäßig am Boden

(Und dazu die unter (10) oben besprochenen Metaphern)

(23) Unausgeführte Aufzählung

... wenn ich plötzlich abkratzen müßte, schwarze Pocken
oder was

Zum Beispiel Thomas Müntzer oder wen

Es war nicht bloß renoviert und so

Ich hatte nichts gegen Lenin und die

(Insgesamt 15 mal im Text!)

Als Indiz für Imponiergehabe könnten diese Konstruktionen insofern gedeutet werden, als sie durch die nur angedeutete Weiterführung unterstellen, der Hörer - hier also das Publikum, wisse ohnehin, wie es weitergeht. Sie wären somit ein Verfahren, um mit dem Publikum zu konspirieren mit der Prätention: "Wir kennen uns ja, da brauche ich gar nichts weiter zu sagen".

Für Unsicherheit steht wohl exemplarisch die folgende Wendung:

(24) Ich weiß nicht, ob mich einer versteht

(In Abwandlungen 10 mal im Text wiederkehrend!)

Die Beispiele (21) - (24) haben ziemlich direkte Entsprechungen im Salinger/Caulfield - Jargon, zumindest gemäß der deutschen Übersetzung (einen Vergleich bringt Reis 1977:93 ff.). Allerdings wird auch dieser werkinterne Verweis in seiner Ausführung immer noch erkennbar modifiziert, durch Variation innerhalb eines Typs von Redefigur sowie durch gezielte, die Anspielung verdeutlichende Abwandlung zwischen Salinger/Caulfield und Wibeau.

Aus dem ersten Punkt können wir diese Generalisierung ableiten: Gerade der beabsichtigte Eindruck der Stereotypie ist am besten zu erzielen durch leichte Abwandlung, nicht durch identische Wiederholung. Dies als Beobachtung wäre nun durch wahrnehmungspsychologische Prinzipien zu untermauern, denen gemäß die Wahrnehmung leicht abgewandelter Strukturen zur Speicherung einer jeweiligen Invarianzstruktur führt, aus den Unterschieden wird die integrierende Gemeinsamkeit ausgefiltert - das Stereotyp, während die Wahrnehmung identisch repetierter Strukturen

andere Verarbeitungsmechanismen auslöst. Hier würde auch (18) noch einmal zu prüfen sein. Experimente über die Superzeichenbildung und die dabei involvierten Operationen liegen vor, aber die Verbindung zwischen meist optisch präsentierten und perzipierten Versuchsmaterialien mit relativ simpler Struktur und den Rezeptionsprozessen, nach denen die Verarbeitung hochkomplizierter literarischer Produkte vor sich geht, ist so ohne weiteres nicht herzustellen.

Eine deutliche Variation von Salinger zu Plenzdorf findet sich in der Abwandlung des für Caulfield exemplarischen It killed me, in der Übersetzung als Das warf mich um, bei Wibeau:

(25) Das tötete mich fast immer gar nicht

Das warf mich fast völlig um

Plenzdorf verwendet also sowohl die wörtliche wie die Böll'sche Übersetzung des Caulfield-Ausdrucks (erste Variation) und bringt eine Variante davon außerdem in die Fassung, die einer ganzen Gruppe spezifischer Wibeau-Ausdrücke zugrunde liegt (zweite Variation):

(26) Ironie durch Gegenbehauptung

Das stank mich immer fast gar nicht an (in Varianten 8 mal!)

Das machte mich fast gar nicht krank (in Varianten 5 mal)

Zur Realisierung von Ironie dienen u. a. auch die schon unter (3) erwähnten Gegen-Schlüsselwörter sowie ganze Passagen wie (18).

Insgesamt muß man wohl sagen, daß der Ausdruck der Ironie we-

niger am sprachlichen Detail festgemacht ist, sondern vielmehr durch die Montagetechnik und die Ebenendifferenzierung im kompositionellen Aufbau des Stücks ermöglicht wird. Die in 2.1. aufgezählten Verweise schaffen dafür die nötigen Kontrastierungs- und Distanzierungsmöglichkeiten ebenso wie die Gelegenheit zu mehrstöckiger Ironisierung.

4.4. Als Zusammenfassung dieser Beispielanalysen und der daran geknüpften Überlegungen machen wir nun eine Probe aufs Exempel: Sehen wir uns noch einmal die Parodie auf die Wibeau-Redeweise zu Beginn an! Wie man einen Jargon fingiert, habe ich zu zeigen versucht. Nach denselben Mustern, Regeln, Verfahren ist auch die Parodie gemacht, zumindest ihr inititierender Anteil, der aus exemplarisch ausgewählten und gegenüber dem "Original" absichtsvoll variierten Versatzstücken besteht. In der Hinsicht ist die Parodie so gut oder so schlecht wie die herausgefundenen Verfahren der Jargon-Bildung. Nun ist aber eine Parodie kein Plagiat, sondern heimtückische Aggression in Gewande der Assimilation, d. h. die Parodie ist nur eine, wenn sie auch als solche erkennbar ist. Jenseits des Inhalts (der sie verrät) muß sie folglich Differenz-Merkmale aufweisen, die mit dem Original unverträglich sind. Dies ist die zweite Hälfte der Probe: Mindestens zwei Stellen in der Parodie ließen sich nicht ohne weiteres als Wibeau-Text verkaufen: Sie hängen in einer Struktur miteinander zusammen - zu Beginn des zweiten Absatzes:

- (1) Die Formulierung ... "ich meine, wenn einer rauskriegt, was in einem Buch drinsteckt und überhaupt, damit es dann andere auch

rauskriegen" ist untypisch für Wibeau. Zum einen, wegen der syntaktischen Form, Finalsatzgefüge sind nicht sein Stil. So dann, wegen des Inhalts: Daß er sich sorgen würde, daß andere was mitkriegten, ist bei der gesamten Anlage der Figur kaum zu erwarten. Aufklärerische Absichten hat er in diesem Alter nicht. Er ist Ich-bezogen.

- (2) Der Ausdruck Das schon, isoliert echt Wibeau, ist hier aber untypisch placiert (vgl. (15) oben). Er gehört in eine typische Sequenz, wie sie durch die drei letzten Sätze der Parodie gebildet wird und wie ich sie als Kontrast eigens hingesetzt habe. An der Stelle, wo Das schon steht, macht es den Text inkohärent, was Wibeau-Texte in dieser Weise nicht sind. Syntaktische Fehlplacierung und semantische Inkohärenz zusammen müßten schon ein Differenzmerkmal hergeben.

Die Parodie ist eine echte, weil ihre Sprache unecht ist. Die "Sprache Wibeaus" wird so echt, weil sie fingiert ist. Literatur - das ist das Machbare.

Anmerkungen

- * Für Hinweise und Hilfen bei der Abfassung dieses Manuskripts möchte ich mich bei Jacqueline Benker-Grenz, Wilhelm Braun, Karin Hirdina, Zoltán Kanyó, Wolfgang Thierse, Alain Verreman, Wolfgang Ullrich Wurzel u. a. herzlich bedanken.
- 1 Nach der Demonstration einiger Beispielanalysen werden wir die dabei entwickelten Gesichtspunkte anwenden - für eine Parodie-Kritik.
- 2 Flaker entwickelt ausgehend von den ersten Arbeiten Wassili Axionows und ausgerüstet mit Lotmans methodischen Verfahren der Gliederung des Gegenstands in Oppositionen eine literarhistorische und typologische Tendenzlinie, die durch sämtliche Stadien und Varianten eines im Gefolge des Salinger-Effekts entstandenen literarischen Kommunikationsprozesses führt - ein verlockend weites Feld, aber ich muß mich auf Wibeau beschränken.
- 3 In der Sinn und Form - Diskussion hat das u. a. Ernst Schumacher angeregt. Eine Empfehlung als Sprachwissenschaftler gab Werner Neumann in Linguistische Studien, Heft 8 (1974) 112, Berlin. Eine der wenigen linguistisch orientierten, allerdings thematisch anders gelagerten Arbeiten zu Plenzdorfs Stück ist Schumann (1974).
- 4 Die griffige Formulierung verdanke ich einem Einfall, der mir bei der Lektüre eines ähnlichen, aber sinnverschiedenen Satzes in Fritz Mieraus Buch "Konzepte", S. 242, Leipzig:Reclam 1979, kam.
- 5 Zuerst in SuF 24 (1972) 2. 254-310. Dann als (leicht überarbeitete)

Fassung) erschienen in Rostock: Hinstorff 1973 und Frankfurt/M.: Suhrkamp 1973. Ich beziehe mich mit "DnL" auf die Hinstorff-Ausgabe.

- 6 H.-D. Schweickert bestätigt zunächst, daß Plenzdorfs Stück das positive Urteil, das es ernte, verdiene. Aber dies sei nicht immer am rechten Maßstab bemessen. "So hat z. B. Robert Weimann den Starke Einfluß Salingers mit Recht betont, dessen genauestens nach amerikanischem Bestseller-Rezept gemachter, in seiner Manier eher aufdringlicher, stellenweise sogar ans Kitschige grenzender "Fänger im Roggen" m. E. literarisch unbedeutend ist; so bedingen die momentan sehr wirk-samen idiomatischen Leistungen des Stücks doch eine starke Zeitgebundenheit." SuF 25 (1973) 4. 861.

Gewiß kann H.-D. Schweickert - obwohl man sachkundige, prominente gegenteilige Meinungen anführen könnte - den Salinger für unbedeutend halten und dies auch öffentlich sagen. Seine Sache. Wenn aber Salinger unbedeutend ist, so muß ein Werk, das sich im ästhetisch umgesetzter Verweisttechnik auf Salinger bezieht, keineswegs automatisch derselben Wertung unterliegen. Ich kann mir nicht vorstellen, daß H.-D. Schweickert bei dieser Behauptung bliebe, wenn er genötigt wäre, Art und Ausmaß der Salinger-Adaptation im Detail auszuweisen (in Abschnitt 4 unten wird es getan). Ebenso wenig kann ich mir übrigens vorstellen, daß jemand kundgibt, genauestens das Rezept zu kennen, nach dem man Bestseller macht - ohne daß es ihm begierig aus der Hand gerissen würde...

- 7 Daß dies zwei Kritiken aus der BRD sind, ist für das hier in-

teressierende Detail unerheblich, für den Rezeptionsprozeß insgesamt ist der gesellschaftspolitische Standort wie auch der gewohnte Sozialkontext eines Kritikers natürlich von Belang.

- 8 Bindestrich-Fügungen sind offenbar deshalb so praktisch (wie verräterisch), weil man damit anscheinend in ihrem semantischen Verhältnis zueinander unaufgeklärte Wörter wenigstens syntaktisch zusammenkoppeln kann.
- 9 Inwieweit es sinnvoll oder berechtigt wäre, von der Existenz DDR-spezifischer Subvarianten zu sprechen nicht im Sinne fraglos vorhandener Einzelprägungen, sondern als Systemvariante - darüber kann ich nicht urteilen. Zum einen sind mir keine empirischen Untersuchungen und Daten dazu bekannt, zum anderen gehöre ich weder nach Alter noch nach beruflicher Sphäre zu der unmittelbar durch das Stück angesprochenen Gruppe, kann daher nur sehr bedingt auf Erfahrungen zurückgreifen.
- 10 In der Tat sind einige der spezifischen Wibeau-Ausdrücke in der Mitte der 70er Jahre in allgemeinen Umlauf gelangt, dazu gehören Das popt! Mich streift ein Bus! - inzwischen sind, soweit ich mich umhören konnte, andere Ausdrücke nachgerückt.

Literatur

I. Primärquellen:

Plenzendorf, Ulrich

1973 Die neuen Leiden des jungen W., Rostock: Hinstorff (= DnL)

Salinger, Jerome D.

1968 The Catcher in the Rye, Moscow: Progress Publishers

- 1965 Der Fänger im Roggen, Berlin: Volk und Welt (Von Heinrich Böll überarbeitete Übersetzung)

II. Literatur zu Plenzdorf:

Diskussion um Plenzdorf. Veröffentlichungsserie in Sinn und Form

25 (1973) Heft 1, 2, 3, 4, 6. Hieraus stammen die nicht mit eigenem Titel aufgeführten Diskussionsbeiträge von Elke Hirschmann, Utz Riese, Heinz-Dieter Schweickert, Ernst Schumacher, Detlev Siegel (= SuF)

Flaker, Aleksandar

- 1975 Modelle der Jeans-Prosa, Kronberg/Ts.: Scriptor (= Skripten Literatur + Sprache + Didaktik 5)

Hermand, Jost

- 1979 Pop-Literatur. In: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Bd. 21, Wiesbaden

Jauß, Robert

- 1978 Klassik - wieder modern? In: Der Deutschunterricht XXX/2, S. 35-51.

Niehoff, Karena

- 1973 Kritik zu Plenzdorfs Stück, Süddeutsche Zeitung ca. Juni 1973 (zitiert nach Rischbieter).

Reich-Ranicki, Marcel

- 1974 Der Fänger im DDR-Roggen, In: (ders.) Zur Literatur der DDR. München: Piper, S. 134-135.

Reis, Ilse H.

- 1977 Ulrich Plenzdorfs Gegen-Entwurf zu Goethes "Werther", Bern/München: Francke

Rischbieter, Hennig

- 1974 Kommen uns denn diese Kommödien bei?, Theater heute
XIV/6, S. 33-37.

Schlenstedt, Dieter

- 1979 Wirkungsästhetische Analysen. Poetologie und Prosa
in der neueren DDR-Literatur. Berlin: Akademie

Schmitt, Albert R.

- 1974 Ulrich Plenzdorfs 'Die neuen Leiden des jungen W.'
im Spiegel der Kritik, In: Views and Reviews of
Modern German Literature. Festschrift for Adolf D.
Klarmann. Ed. by Karl S. Weimar, München: Delp,
S. 257-276.

Schumann, Adelheid

- 1974 Ulrich Plenzdorf: "Die neuen Leiden des jungen W." -
Versuch einer linguistisch-pragmatischen Interpretation,
Recherches Germaniques IV. S. 153-160.

Waiblinger, Franz Peter

- 1976 Zitierte Kritik. Zu den Werther-Zitaten in Ulrich
Plenzdorfs Die neuen Leiden des jungen W., Poetica
VIII. S. 71-88.

Wapnewski, Peter

- 1975 Zweihundert Jahre Werthers Leiden, Merkur XXIX.
S. 530-544.

Weimann, Robert

- (1973) Goethe in der Figurenperspektive, Sinn und Form
XXV/1, S. 222-234.

III. Sonstige Literatur

Bierwisch, Manfred

- 1976 Social Differentiation of Language Structure,
In: A. Kasher (ed.) Language in Focus, Dordrecht:
Reidel, S. 407-456.

- 1978 Struktur und Funktion von Varianten im Sprachsystem,
In: W. Motsch (Hrsg.) Kontexte der Grammatiktheorie,
Berlin: Akademie, S. 81-130 (= Studia Grammatica XVII)

Cooper, William E. - Ross, John, R.

- 1975 World Order, In: Papers from the Parasession on
Functionalism, Chicago: Chicago Linguistic Society

Ross, John, R.

- 1980 Ikonismus in der Phraseologie. Der Ton macht die
Bedeutung, Zeitschrift für Semiotik II. S. 39-56.

Serebrennikow, Boris A.

- 1973 Allgemeine Sprachwissenschaft, Bd. 1. Berlin: Akademie

MODELL-STRUKTUREN UND MÖGLICHE WELTEN

(EINE LITERATURTHEORETISCHE UNTERSUCHUNG ZU BORCHERTS KURZ- GESCHICHTE: DIE KUCHENUHR)

KÁROLY CSÜRI

Universität Szeged

1. Allgemein-literatursemiotischer Rahmen

1.1. Semiotische Poetik vs linguistische Poetik

In einer Studie behandelt Roland Posner die theoretischen Probleme linguistischer Poetiken.¹ Er kommt zu dem Schluß, daß ähnlich der Linguistik auch die linguistischen Poetiken ihre Aufgabe nicht befriedigend lösen können. Seiner Auffassung nach hat nämlich die Linguistik die Aufgabe, die Eigenschaften sprachlicher Kommunikation systematisch zu beschreiben und zu erklären. Demgegenüber besteht die Aufgabe der Poetik darin, die Eigenschaften der literarischen Kommunikation systematisch zu beschreiben und zu erklären. Er meint, literarische Kommunikation sei sprachliche Kommunikation mit ästhetischer Funktion.

Er stellt fest, daß die generative Linguistik vor allem die abstrakten Regelmäßigkeiten des Sprachsystems und die Wohlgeformtheitsbedingungen für sprachliche Äußerungen anhand schriftlicher Texte studiert hat. Ohne solche Kenntnisse ist zwar eine erfolgreiche Kommunikation undenkbar, es ist jedoch kaum zu bezweifeln, daß Forschungen dieser Art nur notwendige, aber nicht hinreichende Bedingungen für die explizite Beschreibung sprach-

licher Kommunikation darstellen. Im letzteren Falle dürften nämlich weder die Konventionen, die die Anwendung der Regeln bestimmen, noch die Anforderungen der Sprechakte oder die Faktoren der konkreten Sprechsituation außer acht gelassen werden. Für die Lösung der auf diese Weise entstandenen linguistischen und poetischen Probleme sieht Posner jene Systeme als besonders geeignet an, die in den kommunikations- und zeichentheoretischen Untersuchungen ausgearbeitet worden sind.²

Es ist bekannt, daß in jedem Kommunikationsprozeß der Sender dem Empfänger über einen Kanal eine Nachricht übermittelt, die gemäß einem Kode auf bestimmte Designate, d. h. Sachverhalte und Kontexte verweist. Die Zeichenmaterie wird durch alle physikalischen Elemente gebildet, die durch den Kanal transportiert werden. Zum Zeichenträger zählt man, etwas vereinfachend, die semiotisch relevanten Teile der Zeichenmaterie. Der Rezeptionsvorgang wird in erster Linie durch die Strukturiertheit der Zeichenmaterie, die entsprechende Kanal- und Kodebeherrschung sowie Rezeptionsbereitschaft des Empfängers beeinflusst. Diese Faktoren bestimmen es, welche Kenntnisse und Informationen der Empfänger aus seinem Vorwissen oder anderen zur Verfügung stehenden Informationsquellen benutzt oder bewußt unberücksichtigt läßt.

Sich auf die Vorstellungen der russischen Formalisten und der Prager Strukturalisten stützend, versucht Posner die literarische und nichtliterarische Art der Kommunikation nach dem Muster des Gegensatzes zwischen einmaligen, singulären und gewohnten,

häufig durchgeführten Handlungen voneinander zu trennen. Die Kommunikation stellt in diesem Sinne selbst eine komplexe Handlung dar. Die oft und auf ähnliche Weise wiederholten kommunikativen Handlungen automatisieren das Verhältnis der Kommunikationspartner zueinander und der Welt. Die ständige Anwendung unveränderter Codes führt zu einer festen Strukturierung der Designate, des fraglichen Wirklichkeitsbereichs und so wird der Weltbezug der an der Kommunikation beteiligten monoton und eingeschränkt. Demgegenüber will die literarische Kommunikation die erstarrten sprachlichen und kulturellen Codes verändern. Die Handlungen, die in einem gegebenen Kontext üblich sind, werden in der literarischen Kommunikation entautomatisiert. So wirkt sie indirekt fördernd auf die Anpassungsfähigkeit der Gesellschaft an mögliche Ereignisse, die auf nicht vorkodierte Weise vor sich gehen.

Wie kann die literarische Kommunikation diese wesentliche Rolle erfüllen? Entsprechend Posners Meinung, daß sie die gewöhnlichen Handlungen in neuen, ungewohnten Kontexten abspielen läßt. Das heißt, die literarische Kommunikation bedarf nicht einer neuen Sprache, sondern einer neuen Art der Sprachverwendung und der Darstellung der Welt in einem neuen Kontext. Abweichend von allen anderen Kommunikationstypen fungiert in ihr das gesamte Zeichenmaterial als potentieller Zeichenträger. Außerdem enthalten die verschiedenen Ebenen des ursprünglichen Zeichenträgers nicht nur vorkodierte Eigenschaften, sondern auch solche Merkmale, die sonst bei üblicher Benutzung keine Information tragen. Es ist also zweckmäßig, zwischen den Rezeptions-

strategien eines semiotischen Prozesses mit und ohne ästhetische Funktion zu unterscheiden. Nehmen wir an, daß wir Rezipienten eines ästhetischen Zeichenprozesses sind, so versuchen wir, auch zwischen den nicht vorkodierten Eigenschaften der Zeichenmaterie Relationen aufzudecken und diese dann mit den vorkodierten Eigenschaften in Zusammenhang zu bringen. Den so entstandenen und mit Hilfe der früher gekannten Kodes unmittelbar nicht erschließbaren Relationen wird Informationswert zugeschrieben. Der neue Kontext entautomatisiert die sonst automatisch funktionierenden Kodes der vorkodierten Elemente. Die Ausschaltung, Modifizierung oder völlige Umwandlung der gewöhnlichen Automatismen erschwert natürlich bedeutend das Verständnis der ästhetischen Nachricht.

Den spezifischen Charakter der literarischen Kommunikation erklärt Posner mit folgender Hypothese: bei der Rezeption der künstlerischen Nachricht bildet sich im Rezipienten zusätzlich zu den allgemein gültigen sprachlichen und anderen soziokulturellen Kodes ein spezieller, sogenannter ästhetischer Kode. Dieser Kode versetzt den Rezipienten in die Lage, auch die nicht vorkodierten Eigenschaften der Zeichenmaterie sowie die ebenenspezifischen Informationen als Informationsträger zu interpretieren. Das heißt, der ästhetische Kode operiert teils auf Elementen der Zeichenmaterie, teils auf Komponenten der Nachricht, die durch den linguistischen, den rhetorischen und andere soziokulturelle Kodes definiert sind.

Aus dem oben Gesagten ergeben sich unter anderen zwei, auch

interpretationstheoretisch relevante Schlußfolgerungen:

(i) Der ästhetische Kode ist nie vorgegeben, er wird in jedem Falle durch den Rezipienten rekonstruiert. (ii) Der ästhetische Kode, d. h. die ästhetische Information des untersuchten Zeichenträgers ist gar nicht oder nur zum Teil für einen Rezipienten zugänglich, der über keine ausreichenden Vorkenntnisse der fraglichen soziokulturellen Zeichensysteme und Kodes verfügt.

1.2. Abstrakte Regelsysteme in der Linguistik und der Poetik

Die Studie Posners erörtert kritisch die bisherigen Resultate der linguistischen Poetiken und er argumentiert überzeugend für eine mögliche Richtung wissenschaftlichen Fortschritts, für den Ausbau einer semiotischen Literaturwissenschaft. Die Darstellung seines Gedankengangs soll aber nicht allein diese Feststellung untermauern. Sie dient eher dazu, daß wir im folgenden nachweisen können: die von uns vertretene interpretationstheoretische Auffassung bezüglich literarischer Erzähltexte läßt sich in jedem wichtigen Punkt mit den allgemeinen Thesen der Literatursemiotik als Hintergrundtheorie vereinbaren. Dementsprechend wollen wir die Rezeption literarischer Erzähltexte als einen besonderen Fall der Rezeptionwerttragender semiotischer Prozesse behandeln. Die narrativen Zeichenprozesse müssen über eine selbständige Theorie, Methodologie und Terminologie verfügen, die mit einer literatursemiotischen Theorie von umfassender und allgemeinerer Geltung kompatibel sind und in letztere widerspruchsfrei eingefügt werden können..

Die Parallele, die Posner zwischen der beschränkten Leistungsfähigkeit generativer Linguistik bzw. strukturaler und generativer linguistischer Poetiken zieht, scheint theoretisch begründet zu sein. Zugleich muß aber auch klar gesehen werden, daß das wissenschaftliche Niveau und die Ergebnisse der neueren linguistischen und die Linguistik als Ausgangsbasis oder Modell benutzenden poetischen Forschungen grundlegend verschieden sind. Die Linguistik hat sich - trotz der manchmal vielleicht etwas chaotisch erscheinenden Vielfältigkeit der Tendenzen - schon eine wissenschaftlich fundierte Grundlage geschaffen, die die Forderung nach weiterem Fortschritt berechtigt macht: Wie können die abstrakten Regularitäten, die wohlgeformten Äußerungen in die Struktur der sprachlichen Kommunikation integriert werden? Wie verhalten sich die im weiten Sinne genommene Grammatiktheorie und Kommunikationstheorie zueinander?

Was aber in linguistischer Sicht einen realen Anspruch darstellt, ist beim gegenwärtigen Forschungsstand der Poetiktheorien illusorisch und unbegründet: Wir kennen keine (auch literarisch relevante!) Poetik, die literarische Erzählstrukturen generierende Regelsysteme formulieren könnte. Regelsysteme, die mit mehr oder weniger gleicher Präzision wie linguistische Regelsysteme funktionierten. Wenn wir also zugeben, daß die systematische Beschreibung und Erklärung der Eigenschaften literarischer Kommunikation eine grundlegende poetische Aufgabe ist, so wollen wir zugleich betonen, daß die im linguistischen Sinne genommenen strengeren wissenschaftlichen Voraussetzungen

für solche Untersuchungen noch weitgehend ausstehen oder nicht entsprechend ausgearbeitet sind. Dementsprechend will dieser Aufsatz in erster Linie nicht zu der Klärung der allgemeinen literarischen Kommunikation selbst, sondern zu der der Basis für einen solchen Kommunikationsprozeß beitragen. Es wird versucht, das System abstrakter Regularitäten, die den Aufbau einer Borchert-Geschichte bestimmenden Modell-Struktur auf explizite Weise zu beschreiben. Die Modell-Struktur sichert einerseits die Überprüfbarkeit der Erklärung der Geschichte und sie kann andererseits Daten für die spätere Ausarbeitung einer Typologie, Komparatistik und einer literarischen Kommunikationstheorie bereitstellen.

2. Interpretationstheoretische Fragen literarischer Erzähltexte³

2.1. Das Problem der Referenz

In der ersten Phase der Textverarbeitung ordnet der Rezipient/Leser dem Text eine (oder mehrere) Textwelt(en) zu. Allein durch diese Operation wird jedoch für ihn der willkürliche Charakter des Aufbaus der Textwelt nicht aufgehoben. Diese Willkürlichkeit kennzeichnet natürlich den Aufbau literarischer und nicht-literarischer Textwelten gleichermaßen und der Rezipient soll imstande sein, die Willkürlichkeit beider Typen von Textwelten aufzuheben. Für die Aufhebung der Willkürlichkeit nichtliterarischer Textwelten hat sich das Verfahren als besonders natürlich und erfolgreich erwiesen, daß man versucht, die Sachverhalte der Textwelt gemäß dem Korrespondenzprinzip den tatsächlich beste-

henden Sachverhalten eines Wirklichkeitsbereichs zu entsprechen. Das heißt, der Aufbau der Textwelt wird mit Hilfe des für uns meistens auf bekannte Weise kodierten Aufbaus der realen Welt erklärt. Ein nicht unwesentlicher Teil der Leser will aber auch den willkürlichen Aufbau literarischer Textwelten auf Grund ähnlicher Rezeptionsstrategie aufheben. Es ist zwar wahr, wie früher schon angedeutet, daß auch literarische Werke nicht auf die Verwendung des sprachlichen Kodes und anderer soziokultureller Kodes verzichten, jedoch ist hier der für die Aufhebung der Willkürlichkeit nichtliterarischer Textwelten gültige Automatismus irreführend. Man muß sich immer wieder klar machen, daß die gewohnten Kodes bei der Etablierung literarischer Textwelten in neuen, ungewohnten Kontexten, auf andere Weise und mit anderen Zielsetzungen fungieren. Semantisch-pragmatische Probleme der Referenz und des Wahrheitswertes literarischer Texte sind unter anderem ein Warnzeichen dafür.

Literarische Textwelten operieren meist mit fiktiven Gestalten und so stellt nicht die reale Welt ihren primären Referenzbereich dar. Wenn aber die Referenz der in den Propositionen/Aussagen enthaltenen Individuen in der realen Welt nicht angegeben werden kann, dann läßt sich auch der Wahrheitswert der Propositionen auf Grund der realen Welt nicht bestimmen. Als ein Beispiel dafür soll der einleitende Satz der Borchert-Geschichte dienen: "Sie sahen ihn schon von weitem auf sich zukommen, denn er fiel auf".

Die Rezeptionsstrategie der nichtliterarischen Texterklärung bewegt uns dazu, die Gestalten, auf die die sprachlich mit den Personalpronomina repräsentierten Individuen verweisen, in der

realen Welt zu identifizieren. Mangels eines diesbezüglichen pragmatischen Kontextes scheitert jedoch die Möglichkeit der Identifizierung. Demzufolge kann man aber über die zwischen den referentiell nicht identifizierten Individuen gesetzte komplexe Beziehung ('sehen', 'sich nähren'), d. h. den Wahrheitswert der gesamten Aussage entscheiden. Wir können nicht mit Sicherheit wissen, ob der behauptete Sachverhalt in der realen Welt besteht/bestand oder nicht.

Trotz der angedeuteten Probleme ist es zweifellos, daß die natürliche Intuition des Lesers, unabhängig von der Erfolglosigkeit des Identifizierungsversuchs eine (nicht näher bestimmte) Existenz der durch "er" und "sie" bezeichneten Individuen und das Bestehen der von ihnen behaupteten Beziehung nicht leugnen wird. Der Rezipient hat nämlich keine Grundlage für die Verneinung der Aussage, hinter der Textwelt gibt es keine reale Welt derart, daß er von deren Gesichtspunkt aus ernsthaft behaupten könnte: 'Sie konnten ihn schon gar nicht von weitem auf sich zukommen sehen, weil er überhaupt nicht auffiel'. Die absurden und für die Literatur fatalen Konsequenzen solcher Aussagen braucht man nicht weiter auszuführen. Der Leser korrigiert quasi instinktiv seine frühere Rezeptionsstrategie und setzt - gegenüber zahlreichen Logikern - eine Referenzbeziehung auch unabhängig von der realen Welt voraus. Damit akzeptiert er zugleich, daß die Sachverhalte der Textwelt auch unabhängig von der realen Welt bestehen, d. h. die Propositionen, die sie behaupten und an keine Gestalten

der Textwelt gebunden sind, den Wahrheitswert 'wahr' haben.⁴

Im folgenden wollen wir auf die Frage eine Antwort finden, was eigentlich der Referenzbereich fiktiver Gestalten darstellt und wie dieser Referenzbereich, der die (nicht näher bestimmte) Existenz fiktiver Gestalten sichert, theoretisch expliziert werden kann.

2.2. Die Modell-Struktur als literarische Textwelt-Erklärung

Für die Beantwortung der Referenz-Frage wählen wir eine Annäherungsweise, die auch den in den üblichen sprachlichen oder anderen soziokulturellen Zeichensystemen nicht vorkorrigierten und daher in ihnen nicht interpretierbaren Elementen und Zusammenhängen semiotische Relevanz zuschreibt. Wir müssen also einen Kode konstruieren, der teils auf den gebrauchten Codes, teils auf ihrer systematischen Negierung aufbaut und der mit Hilfe der formulierten Regeln das sonst nicht deutbare Zeichenmaterial zu erklären vermag. Dieses Verfahren läßt sich auch in einem semantischen System ausdrücken, das mit Wahrheitswerten operiert: Von der realen Welt abstrahierend soll hypothetisch angenommen werden, daß die (unmittelbar nicht an Gestalten gebundenen) Propositionen des untersuchten Textes wahr sind, d. h. die Sachverhalte der Textwelt, die sie ausdrücken, in der gegebenen Form bestehen. Während des Erklärungsprozesses, der die Willkürlichkeit aufhebt, versuchen wir eine Modell-Struktur (= einen Kode) zu schaffen, die die Textwelt etablierenden hypo-

thetisch wahren Aussagen auf Grund der Modell-Struktur und allein aus deren Aufbau folgend wahr macht.

Wie können die hier umrissenen Prinzipien bei der Erklärung literarischer Erzähltexte verwendet werden? Man kann davon ausgehen, daß die Sachverhalte (= Zustände, Ereignis- und Handlungssequenzen) narrativ-literarischer Textwelten zum Teil ebenfalls durch vorkodierte Eigenschaften, so für den Rezipienten aus der realen Welt meistens vertraute zeitliche, räumliche, logische und Wertrelationen geordnet sind. Wir wissen jedoch andererseits, daß ein beliebiges nicht vorkodiertes, nicht üblicherweise oder nur anscheinend kodierte Element oder der Zusammenhang solcher Elemente die automatische Verwendung der Geltendmachung der erwähnten Kodes in der Textwelt-Erklärung modifizieren können. Um unsere theoretischen Präsuppositionen zu rechtfertigen, wollen wir vorerst ein kurzes Beispiel aus der später eingehend zu behandelnden Borchert-Geschichte anführen.

Für den Leser wird die entscheidende Mehrheit der Sachverhalte durch scheinbar gewohnte, automatisch funktionierende Kodes strukturiert. Auch die seltsamen, ungewohnten Ereignisse und Handlungen unseres Alltagslebens haben für ihre Enträtselung ähnliche Kodes entwickelt: Wenn die auf der Bank sitzenden Menschen den jungen Mann mit der Küchenuhr nach dem Verlieren seiner Eltern und seines Daheims fragen, antwortet er bejahend und "lächelt" oder "lacht" "freudig" dabei. Der Leser, der sich auf seine Erfahrungen in der realen Welt stützt, kann diesen

gewaltigen Umsturz des natürlichen Wertsystems etwa so beurteilen - und diese Deutung wird ihm gewissermaßen auch durch das Verhalten der auf der Bank Sitzenden nahegelegt -, daß der junge Mann infolge seiner Schmerzen 'irrsinnig' wurde. Soll diese Feststellung letzten Endes noch so viel Wahres enthalten, es ist kaum zu bezweifeln, daß der Leser, der die Willkürlichkeit der Textwelt mit einer solchen Erklärung aufhebt, das Wesen des die Textwelt organisierenden ästhetischen Kodes und die gesamte Strategie der literarischen Textrezeption grundlegend verfehlt oder mißversteht. Der bewährte Bewertungsmechanismus, der ähnliche Realsituationen adäquat charakterisieren kann, läßt sich hier nicht automatisch anwenden. Und zwar deshalb nicht, weil das Spezifische dieser möglichen Welt gerade darin besteht, daß in ihr der Schmerz als Glück, der durch den Schmerz hervorgerufene Irrsinn als ein vom Glück bestimmtes klares und einheitlich-positives Wertbewußtsein erscheint. Die auf der Bank Sitzenden drücken ihr Mitleid und Mitgefühl nicht mit den üblichen sprachlichen und Handlungskonventionen aus, sondern mit ihrer Abwendung, der Unmöglichkeit von Kontaktherstellung d. h. dem anscheinend feindlichen Benehmen. Das 'Aufzeigen' der konventionellen, meistens wirkungslos gewordenen Gefühle und Werte in einer unerwarteten Weise macht zuerst den Automatismus der üblichen innervierten Reaktionen unsicher. Nachdem aber das neue Prinzip der Anordnung, der ästhetische Kode gefunden worden ist, d. h. wir können eine Welt konstruieren, in der diese Ambivalenz der Gefühle und Werte nicht mehr willkürlich ist, dann wird der Schmerz und der Irrsinn wieder mit der ursprünglich-elementaren Wirkung auf den Rezipienten einwir-

ken, da das aufgedeckte Erklärungssystem alle Sachverhalte der Textwelt in ihrem Interesse funktioniert. Sehen wir uns aber näher an, worum es eigentlich im Falle der Borchert-Geschichte geht.

Die Mutter und das Zuhause sowie die mit ihnen verbundenen Ereignisse der Vergangenheit werden im Augenblick ihres Verlierens und allein durch das Verlieren zum Wert für den jungen Mann. Diesen Wert bewahrt und vermittelt die äußerlich unversehrt gebliebene Küchenuhr für die Gegenwart. Auf seltsame Weise bedeuten der Tod der Mutter und das Verlieren des Daheims keinen Wertverlust, sondern eher eine Werterkenntnis im Leben des jungen Mannes: die in der Vergangenheit gleichgültigen, weil tagtäglich wiederholten Begegnungen mit der Mutter erfahren nun eine Metamorphose und werden zum Symbol des 'paradiesischen Zustandes', der 'Geborgenheit' und 'Liebe'. Der junge Mann kann deshalb "freudig" "lachen" und "lächeln", weil er glücklich ist: in der "übriggebliebenen" Küchenuhr besitzt er jetzt, nach dem Tod der Mutter und dem Verlieren des Daheims, einen unvergleichbar größeren Wert von seiner Mutter und seinem Zuhause als in all dem, wessen er sich im unmittelbaren Umgang im Leben der Mutter und in der Sicherheit des Daheims bewußt werden konnte. Die Welt des jungen Mannes und der auf der Bank Sitzenden wird also durch eine ambivalent-oppositionelle Wertordnung bestimmt: was für die auf der Bank Sitzenden 'Vergangenheit' ist, stellt für den jungen Mann 'Gegenwart' dar; was für die auf der Bank Sitzenden 'Wertverlust' ist, bedeutet für den jungen Mann 'Wertaufbewahren'; was für die auf der Bank Sitzenden nur eine 'Vorstellungswelt' ist, erscheint für den jun-

gen Mann als 'Wirklichkeit' usw. Außer den Werten funktionieren auch die Codes der Kausalzusammenhänge nicht den gewohnten Prinzipien entsprechend: während die auf der Bank Sitzenden meinen, die Uhr sei infolge eines Bombeneinschlags um "halb drei" stehen geblieben, vermutet der junge Mann eine symbolisch-mystische Beziehung zwischen dem auf der Uhr gezeigten Zeitpunkt und dem Zeitpunkt der ehemaligen, beinahe immer um "halb drei" vor sich gegangenen Begegnungen in der Küche.

Die Analyse braucht an diesem Punkt nicht fortgesetzt zu werden. Das oben Gesagte wird schon die Gültigkeit der in der Einleitung gemachten Feststellung verdeutlichen: der Kode der Anordnung kann im Falle literarischer Werke nie vorgegeben werden, und die automatische Übernahme sowie Anwendung von aus der realen Welt oder anderen literarischen Werken ähnlichen Typs bereits gekannten und dort bewährten Codes dürften leicht irreführen. Der Rezipient soll nach Erfassung des gesamten Zeichnamaterials jene abstrakten Regeln aufspüren/konstruieren, die die Modell-Struktur der Textwelten bestimmen. Die Modell-Struktur, da sie auf Grund eines Regelsystems generiert werden kann, bildet eine wohlgeformte abstrakte Ereignissequenz.⁵ Die Ereignissequenzen tatsächlicher Textwelten 'verfolgen' in ihrem Aufbau diese wohlgeformte und abstrakte Ereignisreihe und ihr Aufbau ist insofern nicht willkürlich.

Die Textwelt wird auf erkenntnistheoretischer Ebene durch die aufgestellten Regeln neu angeordnet, umstrukturiert. Die mit Hilfe der Modell-Struktur explizierte Welt, die in diesem Sinne ein

Modell oder eine Interpretation der abstrakten Modell-Struktur darstellt, wollen wir weiter unten (literarisch) mögliche Welt nennen.

Die primäre Aufgabe der Erklärung literarischer Erzähltexte ist also die Ausarbeitung einer Modell-Struktur. Die Modell-Struktur sichert gemäß dem Kohärenzprinzip die Wahrheitsbedingungen, deren Erfüllung es möglich macht, daß die bezüglich der Textwelt nur hypothetisch wahren Propositionen hinsichtlich der Sachverhalte der zur möglichen Welt umgeformten Textwelt tatsächlich wahre Wahrheitswerte bekommen. Zugleich ist zu betonen, daß die Aufgabe der literarischen Erklärung (im engeren Sinne) nicht allein in der Konstruierung von Modell-Strukturen besteht, da je einer Modell-Struktur, gerade infolge ihres abstrakt-allgemeinen Charakters, mehrere literarisch mögliche Welten angehören können.⁶ Deshalb müssen auch die Unterscheidungsmerkmale angegeben werden, die, gegenüber den durch die Modell-Struktur repräsentierten wesentlich-gemeinsamen Zügen, das 'Individuelle', das 'Besondere' der jeweiligen Welten spezifizieren.

Hier muß gleich auf ein mögliches Mißverständnis hingewiesen werden. Die Modell-Strukturen, trotz gewisser Ähnlichkeit in der Abstraktion, dürften unserer Ansicht nach keineswegs formalen mathematischen Modellen gleichgesetzt werden. Wenigstens ein grundlegender Unterschied besteht immer zwischen ihnen: gegenüber mathematischen Modellen stellen literarische Modell-Strukturen in jedem Falle werttragende/wertformende Systeme dar. Diese Tatsache erklärt zugleich die mögliche handlungsbeeinflussende bzw.

handlungsorientierende Rolle literarischer Werke. ⁷

Wendet man sich wieder der literatursemiotischen Rahmentheorie zu, so können wir die allgemeinen Thesen von Posner folgendermaßen für uns konkretisieren: Die möglichen Welten im behandelten Sinne bilden jene neuen Kontexte, in denen die gewöhnlichen, oft durchgeführten Handlungen der realen Welt entautomatisiert und zu einmaligen und individuellen Handlungen werden. Nach einem bestimmten Zeitablauf wirken in den aktualisierten Welten immer mehr erstarrte, automatische Codes. Demgegenüber ist der Kode einer literarischen möglichen Welt, mag er noch so sehr auf in der realen Welt gültigen Codes beruhen, meistens gar nicht oder viel weniger steif, da er an sich nur potentiell existiert. Er wird auf Grund der durch die Textwelt gesicherten Möglichkeiten in dem tatsächlichen kreativen Rezeptionsvorgang etabliert als individuelle Variante allgemeiner Regeln. Eine real nicht existente Welt wird für uns gerade und allein durch den erkannten und aufgedeckten Kode, die erklärende Modell-Struktur zu einer möglichen Welt. Das 'Zeigen' des 'Möglichen' gegenüber dem 'Realen', dem 'Aktualisierten', die Darstellung des Gewöhnlichen in ungewohntem Kontext; all das wirkt vor allem dahingehend, daß unser Verhältnis zur realen Welt nicht erstarrt.

Das immer wieder hervorgehobene Problem unserer Beziehung zur wirklichen Welt dürfte allein schon die Falschheit einer Schlußfolgerung nahelegen, daß auf diese Weise die literarischen Textwelten, oder einfacher: die Literatur selbst ihren Wirklichkeitsbezug einbüßen würden. Es handelt sich gerade um das Gegenteil:

einerseits kann man über mögliche Welten nur in Abhängigkeit von der realen Welt sinnvoll sprechen. Zum anderen, und diesem Ziel dienen die Handlungen als wohlgeformte Ereignisreihen bereits in der Auffassung von Aristoteles, werden durch und in den literarischen möglichen Welten nicht die zufälligen, kontingenten, sondern die tiefer wirkenden umfassenderen Wertstrukturen der realen Welt gezeigt, verändert oder neu konstruiert. Dies gilt für jedes literarische Werk von Belang, auch dann, wenn diese allgemeinen Wertstrukturen, eben um den ästhetisch besonders wichtigen individuellen, besonderen Charakter zu sichern, öfter nur durch zufällig und kontingent scheinende Ereignisreihen zugänglich sind.

3. Zum Aufbau von Modell-Strukturen

(Wolfgang Borchert: Die Küchenuhr)

3.1. Allgemeines über die innere Hierarchie der Modell-Struktur

Innerhalb der Modell-Struktur unterscheiden wir zwischen handlungslogischer, syntaktischer, semantischer und pragmatischer Komponente. Ausführlicher werden nur die ersten drei Aspekte beschrieben. Pragmatische Hinweise finden sich erst später in der Textwelt-Interpretation der Modell-Struktur, dem abschließenden Kapitel der Arbeit.

Die aufgezählten Komponenten der Modell-Struktur, wie die umfangreiche Fachliteratur belegt, pflegt man auch gesondert zu untersuchen. Ein solches Verfahren ist insofern einfacher, daß bei der Etablierung einer Strukturebene der Aufbau anderer

Strukturebenen sowie die Kohärenz und Widerspruchsfreiheit zwischen den Ebenen nicht berücksichtigt werden muß. Wir gehen anders vor: die erwähnten Komponenten versuchen wir in einer einzigen, hierarchisch geordneten Modell-Struktur zusammenzufassen. Die Hierarchie verfolgt keinen spezifisch-narrativen Gesichtspunkt, sie wird gemäß den verschiedenen Graden der Abstraktion konstruiert. Die hierarchisch organisierte Modell-Struktur kann infolge der gegenseitigen Abhängigkeit die Bedeutung der einzelnen Strukturebenen nicht in dem Maße übertreiben wie dies bei der gesonderten Untersuchung des Komponenten möglich ist. Man kann eine komplexere Analyse durchführen, die Transformationsverfahren der verschiedenen Strukturebenen sowie die Elemente und Relationen, auf denen die fraglichen Transformationen operieren, lassen sich voneinander klar trennen. Perspektivisch dürfte das Modell auch bei der typologischen Systematisierung der Borchert-Geschichten als nützliches Mittel dienen. Die abstrakteste Ebene der Modell-Struktur repräsentiert eine Zustandsänderung im handlungslogischen Sinne. Darunter ist die syntaktische Struktur platziert, die die Zustandsänderung in abstrakte, nicht interpretierte narrative Kategorien und Relationen überführt. Die am wenigsten abstrakte Ebene bildet die semantische Komponente, die den syntaktischen Kategorien und Relationen thematische Wertmerkmale zuordnet. Der Terminus 'thematisches Wertmerkmal' wird absichtlich in dieser Mischform gebraucht. Er soll die Tatsache zum Ausdruck bringen, daß sich in der Interpretation der Syntax die thematischen und die Wertprobleme oft mengen, manchmal un-

trennbar verschmelzen. Die methodologischen Schwierigkeiten, die sich daraus ergeben, wollen wir in diesem Rahmen nicht behandeln, weil das Problem unsere Zielsetzung, die Verallgemeinbarkeit der semantischen Komponente im Hinblick auf die Borchert-Geschichten sowie ihre eindeutige Absonderung von der handlungslogischen und der syntaktischen Strukturebene nicht beeinflußt. Zugleich ist zu bemerken, daß die positiven und negativen Werte, unabhängig von der semantischen Struktur, in der handlungslogischen wie auch in der syntaktischen Ebene aufgezeichnet werden. Der positive Wert wird durch die Nicht-Markierung oder das Vorzeichen '+', der negative Wert durch das Vorzeichen '-' oder die verbale Verneinung des unmarkierten Symbols bzw. thematischen Wertmerkmals ausgedrückt.

Schließlich eine methodologische Bemerkung: Die Modell-Struktur kann zeitlich natürlich erst nach der durchgeführten Textdeutung, in Kenntnis ihres Ergebnisses, konstruiert werden. Das Verfahren aber, daß die explizite Erklärung der Textanalyse logisch vorangestellt wird, hat strenge methodologische Konsequenzen. Die explizite Formulierung der Modell-Struktur enthält nämlich die Möglichkeit der Überprüfung bzw. Widerlegung aus zwei wesentlichen Aspekten. Einerseits sind wir imstande, sofern es begründet ist, ihre Einfachheit, Funktionsfähigkeit, Widerspruchsfreiheit, Kohärenz und ihren umfassenden Charakter theoretisch in Frage zu stellen. Zum anderen läßt sich empirisch kontrollieren, ob die Modell-Struktur allen relevanten Sachverhaltszusammenhängen der Textwelt Rechnung trägt. Findet man Sachverhalte bzw. Sachverhaltszusammenhänge, die

die Modell-Struktur innerhalb ihres eigenen Systems, der sich selbst gestellten theoretischen Forderungen nicht befriedigend erklären kann, so können wir ihre Gültigkeit in Frage stellen. Eine zuversichtliche methodologische Lösung ist aber nur zu erreichen, wenn die Textwelt der Geschichte als Modell/Interpretation der Modell-Struktur betrachtet wird, d. h. wir akzeptieren, daß die erstere der letzteren logisch vorangeht.

3.2. Die handlungslogische Komponente der Modell-Struktur

Auf dieser abstrakten Ebene wird der Aufbau der Textwelt der Geschichte als Vorgangsstruktur dargestellt. Der Vorgang bedeutet die Transformation eines Anfangszustands in einen Endzustand. Die Transformation selbst ist in unserem Falle das Ergebnis von Aktivität, sie hängt eng zusammen mit den Intentionen und Tätigkeiten der am Prozeß beteiligten 'Agenten' (= 'handelnde Gestalten'). Der Einfachheit halber werden wir uns in der Explikation nicht einer handlungslogischen, sondern einer sog. wechselslogischen Notation bedienen.⁸ Die Änderung wird also als Handlung bzw. als ein System von Handlungen aufgefaßt, aber bezeichnet werden nur der Fakt und die Richtung der Umwandlung. Der für uns wesentliche Aspekt der handlungslogischen Struktur ist auch ohne die explizite Einführung der 'Agenten' zu bestimmen.

Aus der allgemeinen Vorgangsfunktion $(-)pT(-)p$ können folgende vier tatsächliche Vorgänge deriviert werden: pTp , $-pT-p$, $-pTp$ und $pT-p$. Nachfolgend wollen wir aus den vier elementaren Vorgängen jene Vorgangsstruktur aufbauen, die durch den Aufbau

der Textwelt der Borchert-Geschichte auf dieser Ebene 'nachgeahmt wird'.

Es sei also (im Besitz der empirischen Textauslegung) der Anfangszustand der Textwelt von negativem ($-p$), ihr Endzustand von positivem Wert (p). So bringt die Transformation (\underline{T}) einen Umkehrungsprozeß (v) zustande. Der Umkehrungsprozeß findet jedoch nur statt, wenn bestimmte Bedingungen (Q) erfüllt werden. Es kommt demnach nicht zu einer Umkehrung, falls die angedeuteten Bedingungen fehlen ($-Q$):

v_1 : $-pTp$, wenn Q bzw.

v_2 : $-pT-p$, wenn $-Q$

Auf handlungslogischer Ebene spielt sich also abhängig von der Erfüllung der gestellten Bedingungen, ein Umkehrungs- (v_1), oder ein Bewahrungsprozeß (v_2) ab.

Zu der angegebenen Formel wollen wir zwei Bemerkungen hinzufügen.

(i) Gegenüber der gewöhnlichen handlungslogischen Zustandstransformation haben wir bezüglich der Zustandsvariablen eine Einschränkung gemacht. In der Textwelt der Borchert-Geschichte folgt nicht ein beliebiger Endzustand (p_j) auf einen beliebigen Anfangszustand p_i , sondern der Zustand $-p$ wird durch den oppositionellen Zustand p abgelöst. Fehlen jedoch die Bedingungen, so wird durch \underline{T} derselbe Anfangszustand $-p$ bewahrt. Die Transformation \underline{T} hat auf dieser Strukturebene die in der Temporallogik übliche Bedeutung "und dann":

(ii) Die aufgeschriebenen Formeln sind natürlich nur mögliche Strukturen. Sie werden erst realisiert, wenn wir wissen, ob die Bedingungen erfüllt sind oder nicht. Auf Grund der empirischen Textanalyse läßt sich der Strukturtyp, den die Textwelt der untersuchten Borchert-Geschichte verwirklicht, vor allem die Eigentümlichkeit des Endzustands charakterisieren. Sehen wir nun die Vorgangsstruktur etwas näher an, die die wichtigste Regel der Textwelt enthält:

(a) Der Anfangszustand

v: -pT_

Gemäß unserer Auffassung ist die handlungslogische Struktur selbst hierarchisch aufgebaut. Die Komponenten der einzelnen Ebenen (wie Zustände, Vorgänge, Taten, Handlungen) sind durch die verschiedenen Beziehungen von Funktoren und Variablen definiert.⁹ Das heißt, man kann -p als einen abstrakten Zustand betrachten, den die komplexe Struktur der Komponenten aus unterschiedlichen handlungslogischen Ebenen bestimmt. Eine ausführliche Zerlegung von -p in diesem Sinne ist aber hinsichtlich unserer Zielsetzung nicht von Belang.

(b) Der Transformationsprozeß

v: _T_

Die Transformation _T_ braucht auch nicht eingehend behandelt zu werden. _T_ ist nämlich ein Zeit-Funktor, die durch ihn ausgedrückte Änderung hat keinen Einfluß auf die Qualität, den Wert der Zustände. Formal sind die Zustände, bzw. der Vorgang v: _T_ auf dieser Ebene nur als eine Reihe von Zeit-Zuständen zu charakterisieren. Wir sind jedoch an der Borchert-Geschichte in diesem Zusammenhang in erster Linie als einer Ereignissequenz interessiert,

die die Umwandlung eines Wert-Zustands repräsentiert. Allgemein ist es natürlich gar nicht irrelevant, ob die Änderung 'kontinuierlich' oder 'plötzlich', 'schnell' oder 'allmählich' vor sich geht, aber jetzt soll dieser Aspekt ausgeklammert bleiben.

(c) Der Endzustand v: T-p.p, weil -Q und Q gleicher-
massen erfüllt werden
(' . ' = logische Kon-
junktion)

Die globale handlungslogische Komponente der Modell-Struktur kann man nun mit folgendem einfachen Schema darstellen:

$v_{1,2}$: -pT-p.p

In dem Endzustand ist ein handlungslogischer Widerspruch enthalten. Da T ein Zeit-Funktor ist, wird der Widerspruch durch den Transformationsprozeß nicht erklärt. Das gleichzeitige Bestehen von -p und p ist allerdings nur das Ergebnis einer in der Handlungslogik nicht zugelassenen Operation. Das Bestehen der Textwelt der Borchert-Geschichte hängt nicht davon ab, ob ihre Zustandsänderungen der Forderung der logischen Konsistenz entgegenkommen oder nicht. Hinsichtlich der literarischen Erklärung der Textwelt soll der entstandene Widerspruch nicht aufgehoben werden. Im Gegenteil: durch die früheren Analysebeispiele wird nahegelegt, daß ein bestimmendes Merkmal der Borchertschen möglichen Welten gerade in dem behandelten Widerspruch gesehen werden dürfte. Es ist eine andere Frage, daß die syntaktische und die semantische Spezifikation der Bedingungen Q den handlungslogischen Widerspruch in diesen Komponenten auf Gegensätze reduzieren kann.

3.3. Die syntaktische Komponente der Modell-Struktur

Nachfolgend wird untersucht, durch welche narrativen Kategorien und Relationen die handlungslogische Vorgangsformel interpretiert werden kann.

Der Ausgangszustand und der Endzustand sollen aus komplexen Sachverhalten bestehen, die die abstrakten Figuren F_a und F_b enthalten. Die beiden Zustände werden durch die ausgezeichnete Relation R bestimmt, die zwischen F_a und F_b besteht. Die Opposition von p und $-p$ wird durch die gegensätzlichen Sachverhalte $\#(F_a, F_b)$ bzw. $-R(F_a, F_b)$ interpretiert. Die Erfüllung oder Nicht-Erfüllung der gegebenen Bedingungen Q und $-Q$ hängt vom Bestehen einer Relation S ab. S bezeichnet aber nicht eine Relation zwischen F_a und F_b , sondern eine, die zwischen F_a und F_c bzw. F_b und F_c hergestellt wird. In der Hierarchie der Figuren ist F_c unter F_a und F_b platziert, weil das Bestehen der Relation S nur eine Bedingung für die Etablierung der Beziehung R darstellt. Es soll schon hier erwähnt, aber erst später ausgeführt werden, daß F_c im wesentlichen eine Abkürzung für die Relation zwischen den Figuren F_a und F_d ist. Der syntaktische Prozeß wird mit dem Symbol v_s , die hier operierenden Transformationen mit dem Symbol T bezeichnet.

Zunächst sollen die möglichen Strukturen der narrativen Syntax angeführt werden.

$$v_{a1} : -R(F_a, F_b) T^+ + R(F_a, F_b), \quad \text{wenn } 1. +S(F_b, F_c), \\ 2. *S(F_a, F_c);$$

beziehungsweise

$$v_{s2}: -R(F_a, F_b) \text{ } T^+ -R(F_a, F_b) \text{ wenn 1. } -S(F_b, F_c),$$

$$2. \text{ } ^+S(F_a, F_c) \text{ } (^+ = \text{fakultativ})$$

Aus der Analyse der Geschichte ist bekannt, daß in dem Endzustand der Textwelt die 'Mehrheit der auf der Bank Sitzenden' (F_b), abgesehen von 'einem Mann' (F_b), keine Beziehung zu dem 'jungen Mann' (F_a) herstellt. Wir wissen ferner, daß der 'junge Mann' in dem Anfangszustand der Textwelt die in der Hand gehaltene "Küchenuhr" gleichzeitig für wertlos und wertvoll hält: $-S(F_a, F_c)$ und $+S(F_a, F_c)$. In der narrativ-syntaktischen Struktur, wo nicht mehr allein mit abstrakten Zuständen, sondern auch mit Figuren operiert wird, ist es zweckmäßig, die angedeutete Doppelheit sowohl 'des jungen Mannes' als auch 'der auf der Bank Sitzenden' zu markieren: Anstatt F_a bzw. F_b werden wir F_{a1} , F_{a2} bzw. F_{b1} und F_{b2} schreiben. Wo diese Unterscheidung nicht von Belang ist, dort wird die ursprüngliche Symbolisierung, F_a und F_b beibehalten. Die Figur F_c , die in der Textwelt durch die 'Küchenuhr' bzw. die zwischen dem jungen Mann (F_a) und seiner 'Mutter' (F_a) in Anwesenheit der 'Küchenuhr' abspielende Geschichte interpretiert wird, verfügt obligatorisch über Attribute (= Eigenschaften und Beziehungen), die dem Gesichtspunkt von F_a bzw. F_b entsprechend eine gegensätzliche Deutung (^+S) zulassen. F_c werden wir aber nicht mit den Figuren F_{c1} und F_{c2} ersetzen, da nicht F_c an sich, sondern nur die Interpretierbarkeit ihrer Attribute von anderen Figuren durch Doppelheit charakterisiert werden kann. Die Tatsache also, ob F_{a1} , F_{a2} , F_{b1} oder F_{b2} mit F_c verbunden ist, determiniert zugleich den Charakter der S-Relation, d. h. die positive, bzw. negative Wertung der Attribute von F_c .

(a) Der Anfangszustand

$$v_s : -R(F_a, F_b) T^+ _, \text{ da} \quad \begin{array}{l} 1. -S(F_b, F_c), \\ 2. +S(F_{a1}, F_c), \\ 3. -S(F_{a2}, F_c); \end{array}$$

Bevor wir die Transformationskomponente T^+ etwas ausführlicher behandeln würden, geben wir den Endzustand an, in den T^+ den Anfangszustand verwandelt.

(c) Der Endzustand

$$v_s : T^+ -R(F_a, F_{b1}) \cdot +R(F_a, F_{b2}), \text{ weil } \begin{array}{l} 1. -S(F_{b1}, F_c), \\ 2. +S(F_a, F_c); \end{array}$$

beziehungsweise, weil $\begin{array}{l} 1. +S(F_{b2}, F_c), \\ 2. +S(F_a, F_c) \end{array}$

(b) Der Transformationsprozeß

$$v_s : T^+ _$$

Der Endzustand umreißt deutlich die Möglichkeiten von T^+ , wir wissen, aus welchem Aufgangszustand welcher Endzustand mit Hilfe der Transformationen zu erreichen ist. Ferner sind auch die Bedingungen bekannt, bei denen T^+ den gegebenen Anfangszustand der Modell-Struktur in den Endzustand verwandelt.

Die Einführung von F_{a1} und F_{a2} bzw. F_{b1} und F_{b2} ermöglicht es, auch innerhalb der Transformationskomponente T^+ zwischen den Klassen der Bewahrungstransformationen (T^+) und der Umkehrungs-

transformationen (T_u^+) zu unterscheiden. Der handlungslogische Widerspruch tritt aber hier nicht auf, da T_b^+ das Verhältnis von F_a und F_b am Anfang in bezug auf F_a und F_{b2} bewahrt. Umgekehrt verändert T_u^+ dasselbe Ausgangsverhältnis in bezug auf F_a und F_{b2} .

Die Bewahrungs- und Umkehrungstransformationen der Syntax weichen von den Bewahrungs- und Umkehrungsprozessen der handlungslogischen Ebene ab. Die Bewahrung des Anfangszustands bedeutet nicht, daß auch das Maß der Opposition zwischen den Figuren unverändert im Endzustand wiederkehrt. Die Umkehrungstransformationen resultieren ebenfalls nicht in der völligen Verneinung des Anfangszustands, der Zustandebringung seiner genauen Opposition.

Im folgenden soll anhand einiger Beispiele gezeigt werden, auf welche Weise die Bewahrungstransformationen zu der Explikation der grundlegenden semantischen Begriffe der 'Steigerung' und 'Gradualität' beitragen können.

Das Funktionieren der T_b^+ -Transformationen wird durch eine obligatorische Bedingung eingeschränkt: $-S(F_b, F_c)$. Das heißt, T_b^+ darf keinen Zustand hervorbringen, der mit der gegebenen Bedingung nicht zu vereinbaren ist. Zur gleichen Zeit kann die fakultative Bedingung, $+S(F_a, F_c)$ frei mit den Übergangszuständen $-R(F_a, F_b)_1 \dots \dots -R(F_a, F_b)_n$ kombiniert werden, die aus dem Anfangszustand mit den $T_{b1}^+ \dots \dots T_{bn}^+$ -Transformationen endliche Zahl abzuleiten sind. Der 'Gradualität' trägt das Nacheinander der Transformationen Rechnung. In der 'Steigerung' werden mehrere Operationen miteinander verbunden. Einerseits werden die Übergangszustände,

die mit den Bewahrungstransformationen zustandegebracht worden sind, an die gleichzeitige Anwesenheit der fakultativen Bedingungen $+S(F_a, F_c)$ gebunden. Zum anderen wird die Bedingung $-S(F_a, F_c)$ bei späteren Übergangszuständen eliminiert und es wird allein die Erfüllung der $+S(F_a, F_c)$ -Bedingung gefordert. So bleibt die negative Beziehung zwischen den Figuren F_a und F_b auch weiterhin bestehen, während das zweiwertige Verhältnis von F_a und F_c am Anfang in positiver Richtung aufgehoben wird: Die Opposition zwischen F_a und F_b wird demnach durch F_c 'gesteigert'. Der Gegensatz kulminiert in dem Moment, in dem die sich stufenweise positiv entwickelnde $F_a - F_c$ -Beziehung, gleichzeitig mit der letzten, den Anfangszustand bewahrenden Transformation (T_{bn}^+), in der Äquivalenz der beiden Figuren ($F_a \equiv F_c$) ihren Höhepunkt erreicht. (In der Textwelt = 'der junge Mann identifiziert sich zunächst mit der Uhr und durch diese dann mit dem bewahrten Wertzustand der Vergangenheit'). Wenn also F_{b1} , F_c endgültig abweist, dann verleugnet er zugleich auch F_a unwiderruflich.

Die Struktur der 'Steigerung' kann weiter verfeinert werden: F_a und F_b weisen einander durch F_c nicht nur immer schärfer ab, sondern sie versuchen jeweils, noch vor der Abweisung, die andere für ihre Betrachtungsweise zu gewinnen. Jede $+S(F_a, F_c)$ -Relation, verwirklicht durch F_a , und jede $-S(F_b, F_c)$ -Relation, verwirklicht durch F_b , ermöglicht es F_b bzw. F_a , eine positive bzw. negative Beziehung zu F_c auszubauen. Diese Möglichkeit wird jedoch für F_b von Anfang an, für F_a im zweiten Teil der Transformationsreihe blockiert. Die 'Steigerung' zeigt sich hier darin,

daß die Möglichkeit für die Aufhebung der Gegensätze anscheinend zwar zustande kommt, aber nur zu dem Zweck, daß man einsieht: Der Gegensatz kann doch nicht aufgehoben werden. Die 'Gradualität' wird dadurch ausgedrückt, daß z. B. der Endzustand einer F_a -Struktur im obigen Sinne zugleich den Anfangszustand der auf ihn folgenden F_b -Struktur darstellt.

Formal:

$$\begin{array}{c} \dots + S(F_a, F_c) \rightarrow [M(+S(F_b, F_c)) \cdot (-S(F_b, F_c))] \rightarrow [M(-S(F_a, F_c)) \cdot \\ \hline \hline (+S(F_a, F_c))] \rightarrow \dots \end{array}$$

wo ' \rightarrow ' für die Implikation, 'M' für den Modaloperator 'möglich' stehen. Die unterstrichenen Formeln repräsentieren die Zustände, die zur gleichen Zeit Anfangs- und Endzustände sind.

Die Umkehrungstransformationen wollen wir nicht eingehender behandeln. Es genügt zu bemerken, daß ihr Funktionieren von den Bewahrungstransformationen abhängig ist: zu einer Umkehrung kann es nur bei der vollen Entfaltung der bestehenden Opposition zu den Bewahrungstransformationen kommen.

Der Aufbau der syntaktischen Strukturebene läßt sich durch eine symmetrische Anordnung charakterisieren: die Spaltung von F_b in F_{b1} und F_{b2} und die negative bzw. positive Beziehung von F_{b1} und F_{b2} zu F_c im Endzustand entsprechen genau der F_{a1} - und F_{a2} -Doppelheit von F_a und ihrem zweiwertigen Verhältnis zu

F_c am Anfang. Der Endzustand, wie bereits ausgeführt, wiederholt aber 'gesteigert' die Struktur des Anfangszustands. Dies wird auch durch die Textwelt-Interpretation der Figuren unterstützt: während F_{a1} und F_{a2} gleichermaßen 'der junge Mann' interpretiert, entspricht 'die Mehrheit der auf der Bank Sitzenden' F_{b1} und 'ein einziger Mann' F_{b2} . Das heißt, im Anfangszustand war die 'Doppelheit' nur auf eine Person beschränkt, im Endzustand 'entzweit sich' eine ganze Gruppe Menschen mit sich selbst.

3.4. Die semantische Komponente der Modell-Struktur

3.4.1. Die Interpretation der syntaktischen Relationen $\overset{+}{R}$ und $\overset{+}{S}$

Wir werden $\overset{+}{R}$ mit dem binären Merkmal ($\overset{+}{K}$ ontaktherstellung), $\overset{+}{S}$ mit dem binären Merkmal ($\overset{+}{W}$ erterkenntnis) interpretieren.

Da $\overset{+}{S}$ in der Syntax die Bedingung von $\overset{+}{R}$ war, ist leicht einzusehen, daß zwischen den Figuren der Modell-Struktur nur jene Relationen als ($\overset{+}{K}$ ontaktherstellung) betrachtet werden sollen, die sich auf die Kommunikation, das Verstehen oder Akzeptieren von Werten, d. h. auf die Herausbildung von Wertrelationen, auf Werthandlungen beziehen.

Diese Deutung erklärt zugleich den spezifisch-widersprüchlichen Charakter der Borchertschen Raumstrukturen und Raumbewegungen. Intuitiv fühlt man deutlich, daß wenn die Gestalten der Textwelt, die die Figuren F_a und F_b interpretieren, sich einander 'nähern', sie sich zugleich voneinander in gewisser Hin-

sicht 'entfernen'. Umgekehrt, das Wachsen der 'Entfernung' zwischen ihnen bedeutet auch, daß sie sich irgendwie 'näher' gekommen sind. Die an der realen Welt orientierte Betrachtungsweise deutet die Handlungen 'sich nähern' bzw. 'sich entfernen' instinktiv als (+Kontaktherstellung) bzw. (-Kontaktherstellung), jedoch wird das formale 'Näher-Kommen' wegen der eingesetzten Bedingung (+Werterkenntnis) nicht notwendigerweise zur (+Kontaktherstellung) führen wie auch das formale Wachsen der 'Entfernung' zwischen den Gestalten nicht automatisch (-Kontaktherstellung) bedeuten muß. In den Borchert-Geschichten trifft man auf zahlreiche Kombinationen. Meistens werden aber die eben aufgeführten Varianten durch die einzelnen Sachverhalte der Textwelt interpretiert. Es ist ein kennzeichnendes Stilmerkmal bei Borchert daß die scheinbar unbedeutendsten, weil in der realen Welt recht häufigen, automatisierten Handlungen diese Varianten von (Kontaktherstellung) und (Werterkenntnis) interpretieren: z. B. 'jemanden ansehen', 'sich jemandem nähern', 'zu jemandem sprechen' usw. Wenn diese Handlungen durch (-Werterkenntnis) gebunden sind, dann baut sich die fragliche mögliche Welt so auf, daß in ihr 'schauen', 'sich jemandem nähern' oder 'zu jemandem sprechen' obligatorisch auch die gegensätzlichen Bedeutungen von 'nicht sehen', 'jemanden nie erreichen' und 'den anderen nicht verstehen' konnotieren. Dieses Vorgehen bedeutet zugleich die Entautomatisierung der gewöhnlichen Handlungen. Wie schon angedeutet, ist dies auch umgekehrt wahr. Die Handlungen 'sich von jemandem abwenden', 'die Konversation mit jemandem einstellen',

'eine abweichende Ansicht vertreten' usw. dürften nur dann mit dem Wachsen der 'Entfernung' zwischen den Gestalten ausgelegt werden, wenn die Bedingung (-Werterkenntnis) erfüllt ist. Sonst kann es um eine intimere, innigere Form von 'Einander-näher-Kommen' (wie z. B. 'Mitleid', 'Mitgefühl' usf.) gehen. In dem Verhältnis von F_b zu F_a mängen sich die tatsächliche und nur scheinbare 'Distanzierung' miteinander.

3.4.2. Die thematischen Wertinterpretationen der Figuren F_{a1} ,

F_{a2} , F_{b1} , F_{b2} und F_c

Während die Relationen $\overset{+}{R}$ bzw. $\overset{+}{S}$ allgemein als ($\overset{+}{K}$ on-
taktherstellung) bzw. ($\overset{+}{W}$ erterkenntnis) interpretiert worden sind,
müssen wir jetzt die Frage beantworten, die Erkenntnis oder Nicht-
Erkenntnis welcher konkreten Werte die Vorbedingung für die er-
folgreiche oder erfolglose (Kontaktherstellung) darstellt.

Mit Rücksicht auf die empirische Textanalyse muß man fol-
genden thematischen Wertpaaren eine bestimmende Rolle in dem
Aufbau bzw. in der Erklärung der Textwelt "Küchenuhr" zuschrei-
ben: (Geborgenheit) vs (Ausgestoßenheit), (Liebe) vs (Gleichgül-
tigkeit), (Leben) vs (Tod), (Gegenwart) vs (Vergangenheit), (ma-
teriale Wertbetrachtung) vs (ideale Wertbetrachtung), (ewig) vs
(vergänglich) (real) vs (imaginär) und (Mensch) vs (Gegenstand).
('vs' steht für 'versus')

In der Organisation der thematischen Wertstruktur kommt
der Figur F_c eine ausgezeichnete Rolle zu. Wir haben schon er-

wähnt, daß F_c über Attribute verfügt, die einander gegensätzliche, zweiwertige Interpretationen zulassen. Die zweiwertigen Interpretationen ergeben sich jeweils aus der Opposition der Figuren F_a und F_b bzw. F_{a1} - F_{a2} und F_{b1} - F_{b2} .

Wir wollen wieder das Beispiel der untersuchten Geschichte nehmen. Wenn im Anfangszustand der Modell-Struktur F_c ('die Küchenuhr') ein beliebig komplexes Attribut A_1 hat (=z. B. 'die außen unversehrte, innerlich kaputtgegangene Uhr ist um halb drei stehengeblieben'), dann läßt sich A_1 sowohl mit einer F_c Wert-ten wie (Tod), (Vergangenheit), (Vergänglichkeit), (Gegenstand), (Wirklichkeit) zuordnenden, durch (materiale Wertbetrachtung) bestimmten Interpretation von F_b vereinbaren als auch mit der von F_{a1} , die von einer (idealen Wertperspektive) her demselben Attribut von F_c die Werte (Leben), (Gegenwart), (ewig), (Mensch) (imaginär) zueignet. Zur selben Zeit wird F_c auch von F_{a2} interpretiert, im wesentlichen der Auffassung von F_b entsprechend. All dies verwandelt sich in sein Gegenteil im Endzustand der Modell-Struktur, wo der Platz und die Anschauungsweise von F_{a2} durch F_{b2} abgelöst und ersetzt werden. Das Verhältnis von F_{b2} zu F_c ist äquivalent mit dem Verhältnis von F_a zu F_c .

Es wurde schon erwähnt, daß F_c , abweichend von den Figuren F_a und F_b , nicht irgendeiner Person, sondern einem Gegenstand, der "Küchenuhr" in der Textwelt entspricht. Darüber hinaus wird F_c durch alle Sachverhalte, d. h. Personen und Gegenstände mit verschiedenen Eigenschaften und Beziehungen interpretiert, die in der Textwelt mit der Geschichte der "Küchenuhr" zu-

sammenhängen. Wenn F_a die Attribute der "Küchenuhr" erschließt, trägt sie diese Geschichte vor und versucht ihre 'Botschaft' verständlich und einsehbar für F_b zu machen. F_c ist nichts anderes als die Geschichte von F_a (der junge Mann) und seiner Mutter (F_d). Da die Beziehung von F_a und F_d am Anfang ebenfalls eine erfolglose, später dann eine eigenartig erfolgreiche (Werterkenntnis) und (Kontaktherstellung) bestimmen, kann die Geschichte von F_a und F_d als die Variante der F_a , F_b -Geschichte angesehen werden. Ihre syntaktische Struktur läßt sich wie folgt charakterisieren.

$$v_s': -R(F_a, F_d) T^+ + R'(F_a, F_d), \text{ weil } *S(F_a, F_c');$$

wo das Zeichen ' die Variante bezeichnet. F_c' wird in der Textwelt durch 'jene Begegnungen' interpretiert, 'die in der Vergangenheit jeweils um halb drei in der Nacht zwischen dem jungen Mann und seiner Mutter stattgefunden haben'. Der eigenartige Charakter des Verhältnisses ergibt sich daraus, daß im Anfangszustand die formalen Bedingungen der 'Begegnung' zwar gesichert sind, aber eine (wirkliche), d. h. auf positiver Werterkenntnis beruhende Kontaktherstellung nicht realisiert wird. Im Endzustand aber, wo die formalen Bedingungen weitgehend fehlen - F_a : ((Gegenwart)(Leben)); F_b : ((Vergangenheit)(Tod))- wird dagegen durch die Figuren F_c und F_c' auf (imaginärer) Ebene eine Beziehung hergestellt. Ähnlich ist die Kontaktherstellung zwischen F_a und F_b strukturiert, mit dem Unterschied allerdings, daß der hiesige Versuch auch in der zweiten Phase, trotz der Erfüllung der formalen Bedingungen, nur zu einem partiellen Ergebnis führt.

Wenn F_c im weiteren als eine in die F_a , F_b -Geschichte eingebettete F_a , F_d -Geschichte behandelt und mit thematischen Wertmerkmalen interpretiert wird, dann läßt sich leicht nachweisen, wie F_a mit derselben Figur F_c in positive Beziehung treten kann, deren Werte F_b nicht erkennt.

Wir wissen schon, daß die (+Kontaktherstellung) zwischen F_a und F_b bzw. F_a und F_d gleichermaßen eine (+Werterkenntnis) voraussetzt. Diese Werterkenntnis ist jedoch in beiden Fällen an thematische Wertmerkmale gebunden, die einander entgegengesetzt sind und einander ausschließen. Für F_a wird die (+Werterkenntnis) durch den (Tod) von F_d erst ermöglicht, für F_{bl} ist eine (Werterkenntnis) gerade wegen des (Todes) von F_d unmöglich. F_c , von der F_d , und so auch das thematische Merkmal (Tod) nur eine Komponente ist, gehört aber nicht nur der (Vergangenheit), sondern auch der (Gegenwart) an. Ihre auf ambivalente Weise interpretierbaren Attribute tragen nicht nur die (Vergänglichkeit), die Zerstörung, sondern auch das 'Überleben', d. h. neben dem (Tod) auch das (Leben). Die (Leben)- bzw. (Tod)-Interpretation von F_c ist vor allem durch die (materiale bzw. ideale Wertbetrachtung) determiniert. F_b , da diese selber nicht Teil der F_c -Geschichte ist, beurteilt die 'äußerlich unversehrte, aber innerlich kaputte Uhr', die die ganze Geschichte in komprimierter Form enthält, vom Gesichtspunkt des (materialen) Wertverlustes. Die Annäherung von F_a ist (ideell), für sie bedeutet die 'äußerliche Unversehrtheit', wie schon öfter angedeutet, (Leben), weil sie die (Vergangenheit) in der (Gegenwart) bewahrt.

Die "kaputtgegangene" Konstruktion der Uhr stellt auch keinen (Todes)-Wert dar, sondern umgekehrt: sie ist Symbol für die (Verewigung) des in der (Gegenwart) erkannten Wertes der (Vergangenheit), seine Heraushebung aus dem (Vergänglichen). Im Laufe der immer weniger Erfolg versprechenden Versuche für Kontaktherstellung wendet sich F_a von F_b allmählich F_c zu. Die immer mehr gesteigerte Identifikation von F_a mit F_c , der "Küchenuhr" der Textwelt, überrascht auch nicht besonders: in der Figur von F_c identifiziert sich F_a eigentlich mit der F_a , F_d -Geschichte, d. h. mit dem erkannten positiven Wertzustand seiner eigenen Vergangenheit. So wird für ihn die mit dem Merkmal (Gegenstand) versehene Uhr zu (Mensch), während er selber in der Betrachtung von F_{b1} immer mehr eine (Gegenstands)-Funktion erfüllt: 'die auf der Bank Sitzenden' wenden sich von ihm ab, die Kommunikation wird formal. F_a verliert also, trotz ihrer ursprünglichen Absicht am Anfang, die Beziehung zur (Gegenwart) und identifiziert sich durch die F_c -Äquivalenz mit der eigenen (Vergangenheit). Auch diese Identifikation ist zweiwertig. Wie wir gesehen haben, ist die (Vergangenheit) für F_a positiv; sie bedeutet (Leben), im Sinne eines die (Vergänglichkeit) anhaltenden (ewigen) Zustands. Dieser Zustand sichert für die aus dem Krieg Heimkehrenden (Geborgenheit) gegenüber ihrem (Ausgestoßensein) und bietet die "paradiesische" Harmonie des Daheims und der (Liebe) der 'Mutter' angesichts der (Gleichgültigkeit) und chaotischen Disharmonie der äußeren Welt. Für F_b verfügt aber die (Vergangenheit) über Werte wie (Tod) und (Vergänglichkeit), während die (Gegen-

wart) 'Überleben' und (Leben) überhaupt versinnbildlicht.

In der Modell-Struktur ist F_a 'Agent', die aktive Figur, sie versucht mittels der erzählten F_a , F_d -Geschichte Kontakt herzustellen, den erkannten Wert 'aufzuzeigen'. Ihre dominante Rolle wird aber durch die Tatsache ausgeglichen, daß während in seiner (ideellen) Annäherung die positiven Werte Bestandteile seiner bloß (imaginären) Wirklichkeit, vorgestellten Welt sind, bilden die infolge der (materialen) Betrachtungsweise von F_b negativ ausfallenden Werte die Komponenten der aktualen (wirklichen) Welt der Geschichte.

Bei der Darstellung der thematischen Wertkomponente sind wir einigermaßen von den Verfahren abgewichen, die auf der handlungslogischen bzw. syntaktischen Ebene der Modell-Struktur verwendet worden sind. Es wurde nicht systematisch ausgeführt, zu welchen Transformationen vom Typ T^{++} es zwischen den gleichen und verschiedenen thematischen Merkmalen im Zusammenhang des Anfangs- und Endzustands der Struktur kommt. Wir haben kein Konstruktionssystem aufgestellt, das imstande wäre, die Kombinationsmöglichkeiten und Bedingungen der postulierten thematischen Wertmerkmale eindeutig anzugeben. Der Übersichtlichkeit halber wollten wir nur anhand einiger Beispiele veranschaulichen, welche Textwelt-Sachverhalte die thematische Wertkomponente in der Borchert-Geschichte interpretieren. Zu betonen ist jedoch, daß in dem Sinne, wie wir den Begriff der Modell-Struktur benutzen, sind die Kombinationsmöglichkeiten der thematischen Wertmerkmale abhängig von der hierarchisch höher platzierten, von vornherein mit posi-

tivem bzw. negativem Wertpaar qualifizierten handlungslogischen bzw. syntaktischen Strukturebene. Das heißt, die thematischen Wertmerkmal-Transformationen T^{++} werden in jedem Falle durch T^+ bzw. T bestimmt, je nachdem, ob sie in der Position T^+ bzw. T oder T^+ bzw. T vorkommen. Anhand eines konkreten Beispiels haben wir gezeigt: wenn eine beliebige T^{++} -Transformation im Anfangszustand, d. h. in T^+ -Position angewandt wird, dann dürfen nur solche Kombinationen der thematischen Merkmale auftreten, die bezüglich F_a und F_b die Realisation von $+R(F_a, F_b)T^+$ ausschließen. Das Zustandekommen von $+S(F_b, F_c)$ wird also nicht ermöglicht, aber es besteht eine fakultative Wahl in der ^+S -Relation von F_a und F_c .

Zu der semantischen Explikation von 'Steigerung' und 'Gradualität' seien hier nur zwei kurze Bemerkungen hinzugefügt:

(i) In dieser Hinsicht scheinen die 'Aktivität' von F_a und die mit den verschiedenen Stufen dieser 'Aktivität' gekoppelten thematischen Wertkombinationen eine grundlegende Rolle zu spielen. Die auf Kontaktherstellung abzielende 'Aktivität' erfordert, daß die eingangs noch ungewisse oder nicht explizierte Wertbetrachtung der Figuren immer klarer formuliert wird, die Steigerung der Opposition ($F_a - F_{b1}$) bzw. die der Möglichkeit einer Identifikation ($F_a - F_{b2}$) nach sich zieht.

(ii) Zugleich kann auch die Gültigkeit der bereits etablierten Wertordnung mit der Addition eines entsprechenden thematischen Merkmals (vgl. z. B. 'imaginär') gemindert oder über-

haupt in Frage gestellt werden.

Bei der Erörterung der semantischen Komponente der Modell-Struktur haben wir den Akzent darauf gelegt, die Struktur-Eigenschaft, die wir für die wichtigste halten, auch auf dieser Ebene zu veranschaulichen. Die Attribute A_1 von F_c , die eine zweiwertige Interpretation zulassen, drücken in dem Endzustand der semantischen Struktur denselben Widerspruch aus, der durch die handlungelogische Vorgangsformel $T-p.p$ oder die gleichzeitig gültige ^+K -Relation der narrativ-syntaktischen Ebene bezeichnet worden ist. In dieser Phase sind die ursprünglich als Oppositionspaare aufgenommenen thematischen Merkmale solchen obligatorischen Umformungen unterworfen, die die Oppositionen aufheben und bewahren. Die entstandenen Werte werden in dem Augenblick ihrer Entstehung relativiert.

Die mögliche Welt, auf die die Borchert-Geschichte gemäß ihrer semantischen Strukturkomponente referiert, ist eine schizophrenen Welt, da in ihr zur gleichen Zeit die einander entgegengesetzten, und einander ausschließenden Bewertungen derselben Attribute gelten. In einem nächsten Schritt, um die Verbindung von Literatur und Wirklichkeit zu demonstrieren, sollten anhand der konstruierten Modell-Struktur jene Wirklichkeitsbereiche 'ausgesucht' werden, die z. B. der semantischen Komponente der Modell-Struktur ähnlich aufgebaut sind, auf die also die angegebene Strukturierung zutrifft.

Bis jetzt ist vor allem die Abhängigkeit, die hierarchische Anordnung der Komponenten der Modell-Struktur hervorgeho-

ben worden. Die Abhängigkeitsbeziehung bezüglich des Anfangs- und des Endzustands bestimmt jedoch nicht die innere hierarchische Struktur der einzelnen Komponenten. Die syntaktische Ebene legt die Schritte des Vorgangs fest und in diesem Sinne werden also Momente nur im Hinblick auf die (Kontaktherstellung) und deren Bedingung, die (Werterkenntnis) relevant, das heißt, die Relationen $\bar{+}R$ und $\bar{+}S$ spielen syntaktisch eine ausgezeichnete Rolle. Auf semantischer Ebene werden aber die durch die syntaktischen Relationen 'gelieferten Werte' bestimmend. Bei der Borchert-Geschichte ist das das Wertpaar, das die thematische Ebene strukturiert, an die eingebettete und demnach syntaktisch untergeordnete F_a , F_d - (= F_c)-Geschichte gebunden. Ihre ausgezeichnete Position zeigt sich in erster Linie darin, daß alle weiteren thematischen Wertmerkmale als ihre partielle und spezifische, gemäß F_a bzw. F_b durchgeführte Interpretation betrachtet werden können. Die miteinander gleichwertigen thematischen Wertmerkmale (Geborgenheit) vs (Ausgestoßensein) bzw. (Liebe) vs (Gleichgültigkeit) bestimmen die weiteren Werturteile (Leben) vs (Tod), (ewig) vs (vergänglich) und (Mensch) vs (Gegenstand), die in diesem Sinne einander nebengeordnet sind. Letztere sind aber zugleich die auf (imaginären) vs (wirkliche) Grundlage mit (materialer) vs (idealer) Wertannäherung gewonnenen Interpretationen der (Gegenwart) vs (Vergangenheit)-Thematik. Die umrissene Hierarchie kann als Orientationspunkt bei der Beschreibung der thematischen Wertmerkmale dienen, die etwas präziser als die frühere Darstellung ist.

Einen entscheidend thematischen Akzent bekommt das Oppositi-

onspaar (Gegenwart) vs (Vergangenheit), dessen Interpretationen die der konkreten Thematik noch verhältnismäßig nahe stehenden partiellen Wertpaare wie (Leben) vs (Tod), (ewig) vs (vergänglich) und (Mensch) vs (Gegenstand) bilden. Die Methode, wie aus dem thematischen Oppositionspaar partielle Wertpaare und aus diesen dann die Hauptwerte der Geschichte, (Geborgenheit) vs (Ausgestoßensein) bzw. (Liebe) vs (Gleichgültigkeit) entstehen, läßt sich durch das Gegensatzpaar (material) vs (ideal) in der Wertbetrachtung am besten charakterisieren. Die Existenzweise, die Existenzgrundlage der partiellen und Hauptwerte wird durch den ontischen Gegensatz des 'geglaubten' oder 'tatsächlichen' (Wirklichen) vs (Imaginären) bestimmt. Die Thematik, die Methode, die Existenzgrundlage und die partiellen Werte sind Sachverhalte, die syntaktisch mit der (Kontaktherstellung) zusammenhängen. Der Bereich der Hauptwerte, wobei die beiden Gebiete einander gegenseitig überlappen, ist grundlegend mit der Bedingung der (Werterkenntnis) verbunden. Schematisch dargestellt:

Syntaktische Ebene	(+Kontaktherstellung)	(+Werterkenntnis)
Semantische Ebene	<div data-bbox="564 561 898 924"> <u>Thematik</u> (Gegenwart) vs (Vergangenheit) </div> <div data-bbox="958 459 1316 628"> <u>Weise der Wertbetrachtung</u> (material) vs (ideal) </div> <div data-bbox="958 661 1316 924"> <u>Partielle Werte</u> (Leben) vs (Tod) (ewig) vs (vergänglich) (Mensch) vs (Gegenstand) </div>	<div data-bbox="1339 655 1646 924"> <u>Hauptwerte</u> (Geborgenheit) vs (Ausgestoßensein) (Liebe) vs (Gleichgültigkeit) </div> <div data-bbox="1160 959 1570 1094"> <u>Existenzweise der Werte</u> (wirklich) vs (imaginär) </div>

Zu bemerken ist, daß bestimmte pragmatische Bezüge, wie später noch konkret gezeigt wird, Akzentverschiebungen, Modifizierungen in der skizzierten Abstrakten thematischen Wertkomponente der Modell-Struktur verursachen können.

4. Die Textwelt-Interpretation der Modell-Struktur

4.1. Das Verhältnis der Strukturebenen und der Textwelt

Den früher ausgeführten interpretationstheoretischen Prinzipien entsprechend wird die Willkürlichkeit der Textwelt durch die Modellstruktur als Erklärungssystem aufgehoben. Die Modell-Struktur enthält die Regeln, auf deren Grund die Textwelt als mögliche Welt und nicht als ungeordnete, chaotische Menge von Sachverhalten betrachtet wird. Da aber in der Modell-Struktur zwischen mehreren Ebenen unterschieden wurde, stellt sich die Frage, welche Ebene(n) der Textwelt die Modell-Struktur interpretiert.

Im Prinzip kann auch eine Ebene an sich auf die Textwelt abgebildet werden. In diesem Falle, gemäß dem Grad der Abstraktion, erfahren wir nur einige globale Charakteristika von der Textwelt, die den handlungslogischen Widerspruch interpretiert: Die Struktur der Zustandsänderung weist darauf hin, daß die Welt, in der sich die angedeutete Änderung tatsächlich abspielt, hinsichtlich ihres Grundverhältnisses mit sich selbst 'entzweit' ist.

Berücksichtigt man nur die Sachverhalte, die die syntakti-

sche Struktur interpretieren, dann verfolgen wir eigentlich die Gestaltung einer nicht näher bestimmten Beziehung der zwei Gruppen von Gestalten, die Art und Weise der Zustandsänderung, die formale Kombinatorik der Verhältnisse, das Nacheinander der Transformationsschritte, die vom Anfangszustand ausgehend bis hin zum Endzustand vorgenommen werden.

Interpretiert die Textwelt allein die semantische Struktur, so können wir vor allem bezüglich der thematischen Eigentümlichkeiten, bestimmenden Werte, des ambivalenten Charakters der Werte und dadurch wieder einmal im Hinblick auf die 'Gespaltenheit' der fraglichen möglichen Welt Informationen gewinnen.

Wie früher schon angedeutet, können die isolierten Textwelt-Interpretationen der einzelnen Ebenen eine wesentliche Rolle in den ausgedehnten, mehrere Werke bzw. Autoren berücksichtigenden typologischen und komparatistischen Untersuchungen spielen. In dem Zusammenhang der vorliegenden Arbeit geht es jedoch noch nicht darum. Deshalb bedeutet hier die Textwelt-Interpretation eine komplexe Deutung der Modell-Struktur, wo die einzelnen Ebenen voneinander nicht getrennt werden. Im vorangehenden Teil des Aufsatzes haben wir schon anhand zahlreicher Beispiele verdeutlicht, wie die Gestalten und Sachverhalte der Textwelt die Kategorien und Relationen verschiedener Ebenen der Modell-Struktur interpretieren. Deshalb wollen wir im folgenden, vor allem wegen des beschränkten Umfangs, nur bestimmte syntaktische und semantisch thematische Entsprechungen angeben. Elemente und Formeln der Modell-Struktur werden in Klammern gesetzt.

4.2. "Die Küchenuhr". Die Borchert-Geschichte als eine literarische mögliche Welt

Der Anfang der Textwelt wird zeitlich und örtlich nur allgemein umrissen. Auf einer Bank sitzen irgendwo Menschen (F_b) und sehen, daß sich ihnen ein Mann (F_a) nähert. Der Mann hält eine Küchenuhr (F_c) in den Händen. Die Eigenschaften des Mannes und die der Uhr zeigen ähnliche Doppelheit. Äußerlich gesehen sind beide unversehrt: Der Gang des Mannes ist jugendlich, der Teller der Uhr, ihre Zeiger und die daraufgemalten Ziffern sind unverletzt (Leben). Innerlich sind aber beide "kaputt": Das Gesicht des jungen Mannes, das Spiegelbild seines inneren Zustandes ist "ganz alt", die Uhr funktioniert nicht, sie ist für ewig stehen geblieben (Tod). Der junge Mann setzt sich neben die anderen (= formale Kontaktherstellung) und beginnt damit, die Eigenschaften der Uhr zu beschreiben und später dann erzählt er die mit ihr verbundenen Ererignisse (F_c -Geschichte). Jedoch kann er die anderen nicht von dem Wert der zerstörten Uhr überzeugen ($-S(F_b, F_c)$), manchmal sogar sich selbst nicht ($-S(F_{a2}, F_c)$). Sie nehmen seine Argumente nicht zur Kenntnis, sondern weisen sie (scheinbar) eindeutig ab. (Vgl. die Reihe der Bewahrungstransformationen T_b^+ usw.) Das Gespräch hört allmählich auf und die Uhr übernimmt die Rolle der auf der Bank Sitzenden. Daß er sich von den auf der Bank Sitzenden immer mehr 'entfernt' und dabei der Uhr 'näherkommt', macht es noch mehr glaubhaft: die Ähnlichkeit des jungen Mannes und der Uhr ist keine zufällige Eigenschaft. Die letztere verliert stufenweise ihre gegenständlich-materialen Kennzeichen und Bindungen. Ihr "Teller"

wird zum "Gesicht" und der junge Mann spricht zu diesem "Gesicht" (Für F_a ist die Uhr: Gegenstand (F_c) T^{++} Gegenstand (F_c). Mensch (F_c)). Später reduziert sich die Uhr auf einen einzigen Zeitpunkt, auf "halb drei". Dies ist die Zeit jener Begegnungen (F_c'), die nun das wichtigste Ereignis in der Vergangenheit des jungen Mannes bedeuten. Über die Stufen der zuerst nur oberflächlichen Ähnlichkeit (= 'unversehrtes Äußeres'), formalen Identifizierung (= "Gesicht") und unmittelbaren Kontaktherstellung (= 'Die Küchenuhr = Kommunikationspartner) identifiziert sich der junge Mann zuerst mit der Uhr, dann mit der von der Uhr angezeigten Zeit und schließlich mit dem Wertzustand, der für ihn durch den Zeitpunkt bezeichnet wird ($(F_a \approx F_c)$, (Geborgenheit), (Liebe)). Er suchte den Kontakt zur Gegenwart (F_b), aber seine Versuche blieben erfolglos. So findet er einen immer stärkeren und natürlicheren Kontakt zu seiner eigenen Vergangenheit, zu seinem in der Uhr und durch die Uhr ausgedrückten, in der stehengebliebenen Zeit bewahrten und erkannten früheren Leben: "Da sagte er der Uhr leise ins weißblaue runde Gesicht: Jetzt, jetzt weiß ich, daß es das Paradies war. Das richtige Paradies."

Seine auch verbal formulierte Erkennung hat in der Textwelt noch eine Bewegung, Umwandlung vom Typ 'Näherkommen - Sich-Entfernen' zum Resultat. Die bisher einheitliche, dem jungen Mann gegenüberstehende Gruppe der Menschen 'entzweit sich' mit sich selbst. Der neben ihm sitzende Mann (F_{b2}), der über die Bedeutung des gehörten Wortes "Paradies" nachdenkt, scheidet von den anderen aus. Obwohl all dies auf der Ebene des Denkens ge-

schiebt, bindet ihn seine Tat ($+S(F_{b2}, F_c)$) symbolisch schon an den jungen Mann ($+R(F_a, F_{b2})$). Die beschriebene Änderung stellt zugleich den abschließenden Sachverhalt der Textwelt dar: "Und der Mann, der neben ihm saß, sah auf seine Schuhe. Aber er sah seine Schuhe nicht. Er dachte immerzu an das Wort Paradies." Die Wandlung der Verbindungen wird außerdem auch durch einen motivischen Zusammenhang bewiesen. Die scheinbar unbedeutende Hnadlung des Mannes kommt nämlich nicht das erste Mal vor. Auch dann sah er auf seine Schuhe, als der junge zuerst über die erhaltengebliebene Uhr erzählte und darauf wartete, wie die anderen, auf der Bank sitzenden auf die sonderbare Geschichte reagieren. Dann, im Anfangszustand der Textwelt, ist die Reaktion der auf der Bank Sitzenden noch einheitlich: die auf der Bank in der Sonne saßen, sahen ihn nicht an. Einer sah auf seine Schuhe und die Frau sah in ihren Kinderwagen." Im ersten Fall also, ähnlich den anderen, vermeidet auch der neben ihm sitzende Mann die Kontaktherstellung. Nachdem er aber die ganze Geschichte der Uhr kennengelernt hat, verliert er die Verbindung zu seiner eigenen früheren (realen) (gegenständlichen) Welt (= "Aber er sah seine Schuhe nicht..."), und er wird durch die (imaginäre) Welt des jungen Mannes, das "richtige Paradies", das für ihn noch etwas ungewisse Bedeutung hat, aber jedenfalls einen positiven Wertzustand darstellt, angezogen. Seine 'gegenstandgebundene' (materiale) Wertbetrachtung wird durch den sich über das Materiale hinaus erhebenden (idealen) Gesichtspunkt abgelöst. Die motivische Relation von 'Auf-die-Schuhe-Sehen' zwischen dem Anfangs- und Endzustand verdeutlicht ganz klar die Bedeutung der

die beiden Zustände verbindenden Transformation, die Wandlung der Wertschätzung und damit gleichzeitig die Möglichkeit der Schaffung der eingangs noch völlig fehlenden Verbindung.

Wir wissen, daß der junge Mann genauso wie die Sitzenden auf der Bank zu den 'Überlebenden' des Krieges, unter die Geretteten gehört. Jedoch, während die letzteren alles aus dem Gesichtspunkt des 'Verlierens', der Vernichtung der materiellen Güter beurteilen, legt der junge Mann den Akzent auf das 'Übrigbleiben', die 'Erhaltung' der Uhr: "Sie haben wohl alles verloren?" - "Sie ist übriggeblieben". In dieser Welt scheint es, daß das Übrigbleiben der Uhr allein imstande ist, den Verlust seiner Mutter und seines Daheims auszugleichen, da er doch "freudig" "lacht" oder "lächelt", wenn er nach seinem ausgebotmten Zuhause ausgefragt wird. Diese Tatsachen verweisen darauf, daß die Küchenuhr über eine bestimmende Bedeutung in dem Wertbereich des jungen Mannes verfügt. Da wir uns schon öfter mit der symbolischen Bedeutung der Küchenuhr beschäftigt haben, ergänzen wir jetzt nur und systematisieren das schon Gesagte.

Die einst so "natürlichen", "selbstverständlichen" alltäglichen Treffen in der Nacht, die Zubereitung des Abendbrots, die gewohnte sorgsame mütterliche Liebe wachsen erst dann aus ihrer Unbedeutsamkeit heraus, als sie einmal nun plötzlich aufgehört haben und unwiderruflich vergangen sind. Die Zerstörung des Krieges und der Tod seiner Mutter sind Ursache und Vorbedingung für die veränderte Anschauungsweise des jungen Mannes und die Umwertung der früheren Treffen: "Jetzt, jetzt weiß ich

schon, daß es das Paradies war.." So wird die Zerstörung für ihn zweiwertig: Er verliert seine Mutter und sein Daheim, aber durch den Verlust erkennt er den bisher nicht gesehenen Wert und die bisher nicht geschätzte Wichtigkeit der Mutter und des Daheims. Der Moment ist zugleich auch eine tragische Spaltung: der junge Mann erkennt erst dann den Wert, als er ihn in der realen Welt auch für ewig verliert. Die Tatsache, daß gerade der Krieg und der Tod Vorbedingungen der Werterkenntnis sind, spielt eine wesentliche Rolle. Als Gegensatz zu diesem zerstörungstragenden, den Menschen aus seiner (Geborgenheit) herausgreifenden Hintergrund können die 'Küche', die alltägliche mütterliche Sorgsamkeit, die Sicherheit des Daheims zum "richtigen", irdischen "Paradies" werden. Die "Küchenuhr", der einzige 'Augenzeuge' der Begegnungen zwischen Mutter und Sohn, gewinnt in diesem Zusammenhang echte Bedeutung. Die kaputtgegangene Uhrkonstruktion ist hinsichtlich der Wertsphäre von wesentlichem Belang: sie zeigt nicht das Vergehen der Zeit, sondern ihr Bewahren, so hebt der Zeitpunkt "halb drei" die Zeit, die (Vergänglichkeit) selbst auf. Die äußere Unversehrtheit, die Erkennbarkeit des Zeitpunktes "halb drei" ist andererseits die Bedingung für die Identifizierbarkeit des ehemaligen Zustands, die Hinüberrettung der (Vergangenheit) in die (Gegenwart). Zum positiven Funktionskreis der Uhr läßt sich zusammenfassend sagen: die stehengebliebene Konstruktion, die angezeigte Zeit ermöglicht es ihm, den Wert des (Vergangenheit) zu erkennen und zu verewigen; die äußere Bewahrung sichert die Hin-

Überrettung des erkannten Wertes aus der Vergangenheit in die Gegenwart, aus der Zerstörung zum Überleben. In ihrem Besitz kann sich der junge Mann trotz des (Ausgestoßensein)^o seiner tatsächlichen (Gegenwart) in dem "paradiesischen" Zustand der (Geborgenheit) und (Liebe) fühlen. Das Ziel seines Versuches für eine Kontaktherstellung ist es, diesen 'schutzbietenden' Zustand begreifbar zu machen und zu vermitteln.

Die Identifikation des jungen Mannes und der Uhr hat aber auch einen unmißverständlichen negativen Wertaspekt, da das Stehenbleiben der Uhr in der Tat den 'Tod' für ihre eigene 'Lebensfunktion' bedeutet. Auch das 'Überleben' des jungen Mannes ist nur formal: die echte Verbindung wird zur Vergangenheit, zur Welt der 'Toten' herausgebildet, die Gegenwart, die Mehrheit der 'Überlebenden' wendet sich von ihm ab. Es ist nicht unwesentlich, daß, wenn der einzige, auf der Bank sitzende Mann Kontakt zu ihm findet, nicht er verbindet sich mit der Gegenwart, mit der (wirklichen) Welt der 'Überlebenden', sondern der Mann nimmt seine (imaginäre), in die Vergangenheit verlorene Welt und Anschauung an. Die Bewegungsrichtung also, die auf der abstrakten Ebene der Modell-Struktur die positive Wertumwandlung war ($+R(F_a, F_{b2})$), muß aus pragmatischer Sicht schon viel vorsichtiger, etwas abweichend beurteilt werden. Dies gilt aber auch für die gesteigerte Bewahrung der negativen Verbindung ($-R(F_a, F_{b1})$): zwischen dem jungen Mann und den auf der Bank Sitzenden gibt es keinen scharfen Gegensatz. Ihre Opposition ist nur ein gradueller Unterschied zwischen zwei Gruppen der 'Überlebenden': die eine

steht der Gegenwartswelt des Lebens, die andere der Vergangenheitswelt des Todes näher. Nimmt man wieder Rücksicht auf den pragmatischen Kontext der Textwelt, so läßt sich sagen: die auf der Bank Sitzenden, die 'heimgebliebenen Überlebenden' und der junge Mann, die 'heimgekehrten Überlebenden' exemplifizieren jeweils ein mögliches, sich verteidigendes Verhaltensmuster gegenüber der 'zwiespältigen', selbvernichtenden Welt, Die Vorherigen, die die Bombardierungen, die Zerstörung ihrer Daheime, den Tod der Angehörigen unmittelbar persönlich miterlebt haben, nehmen den eher materiellen und zugleich wirklichkeitstreuen Gesichtspunkt des Wertverlustes als Neubeginn der gegenwärtigen Welt an.

Der 'heimkehrende' junge Mann aber, der die Zerstörung seines Daheims durch den Krieg und den Tod seiner Mutter nicht unmittelbar erlebt hat und mit den erfolgten Grausamkeiten erst jetzt konfrontiert ist, kann die Tatsachen nicht als unabänderliche Wirklichkeit akzeptieren. Er kann nur so in der Gegenwart existieren, ist nur so fähig seine tragischen Verluste zu 'überleben', wenn es ihm auf irgendeine Weise gelingt, die Werte seiner verlorengegangenen zu entdecken und zu bewahren. Als Ausgangspunkt seiner gegenwärtigen Welt wählt er dementsprechend, im Gegensatz zu den 'Heimgebliebenen', die ideelle, aber zugleich wirklichkeitsfremde Betrachtungsweise der Wertbewahrung. Dieses Benehmen allein ermöglicht es ihm, die 'äußere Unversehrtheit' eventuell einmal später mit 'innerlichem seelischem Überleben' zu paaren.

Die die Gegenwart auf vegetative Weise lebenden 'Heimgebliebe-

nen' und der sich aktiv der Vergangenheit zugewandte 'Heimkehrer' sind gleichermaßen 'lebendige Tote'. Ihr Unterschied ist nur eine Akzentverschiebung: im Falle der ersteren dominiert schon die Eigenschaft 'lebendig', bei dem letzteren noch die Eigenschaft 'tot'. Dieser Unterschied beleuchtet am besten die eigentümliche Art der Opposition zwischen den auf der Bank Sitzenden und dem jungen Mann: Die sich in die Gegenwart, nach dem Leben bewegen, lehnen den Weg in die Vergangenheit, in den Tod notwendigerweise ab; ihre 'stumme Abwendung' drückt aber zugleich 'Mitleid' aus, wissen sie doch, daß die 'Zwiespalt' des jungen Mannes, die für ihn die einzig erträgliche Weise ist, 'seelisch zu überleben', gerade in diese verhängnisvolle, von ihnen abgewiesene Richtung führt.

5. Abschließende Bemerkungen

Anstatt einer Zusammenfassung sollen einige wichtige Probleme erwähnt werden, die wir in der vorliegenden Arbeit nicht mehr ausführlich behandeln konnten.

- (a) Die Modell-Struktur ist ein idealisiertes theoretisches Konstrukt, dem prinzipiell mehrere Textwelten zugeordnet werden können. Demnach ist die Modell-Struktur in mancher Hinsicht (möglicherweise) mehr oder weniger als ihr jeweiliger Textwelt-Interpretant: nicht all ihre Komponenten haben genaue Entsprechungen in der Textwelt und es ist auch nicht notwendig, daß alle Textwelt-Sachverhalte eindeutig an irgendein Element bzw. irgendeine Relation der Modell-Struktur angeschlossen werden können.

- (b) Hinsichtlich ihrer linearen Anordnung und quantitativen Proportionen hängt der Aufbau der Textwelt nicht oder nur mittelbar von dem Aufbau der Modell-Struktur ab. Die Frage hat also direkt mit der Problematik der 'Steigerung' und der 'Gradualität' zu tun.
- (c) Wir haben den Begriff der 'Wiederholung' nicht expliziert und ihre Stelle in der Modell-Struktur nicht bestimmt, obwohl die Analysebeispiele klar gezeigt haben, welche Bedeutung ihr beizumessen ist. Es ist wichtig einzusehen, daß die in der homogenen Sphäre des Textes bzw. der Textwelt scheinbar gleichwertigen 'Wiederholungen' verschiedenen, mehr oder weniger umfassenden Ebenen der Modell-Struktur angehören (können).
- (d) Das Problem des Zusammenhangs zwischen Modell-Struktur und sprachlicher Realisierung wurde nur ganz kurz angeschnitten. Ein Typ der Borchert-Geschichten, so auch die in diesem Aufsatz untersuchte Geschichte, läßt sich dadurch charakterisieren, daß zwischen der recht einfachen, alltäglichen Sprache und dem durch die Textwelt/mögliche Welt vermittelten Wertsystem scharfe Opposition besteht. Die Wörter/Handlungen/Ereignisse, denen in den gewohnten soziokulturellen Kodes meistens nur eine geringe Rolle zukommt, beeinflussen oder verursachen in diesen Borchertschen Welten grundlegende Wertänderungen.

Beispiele aus der besprochenen Geschichte:

- ad (a): Die eindeutige Textwelt-Realisation des Anfangszustands
-pT_ würde bedeuten, daß die 'auf der Bank Sitzenden'

und 'der junge Mann' unabhängig, voneinander völlig isoliert in der Textwelt erschienen. 'Der junge Mann' wird aber aus der Perspektive der 'auf der Bank Sitzenden' eingeführt ("Sie sahen ihn schon von weitem auf sich zukommen..."). Das heißt, der in $-pT$ ausgedrückte idealisierte ($\overset{+}{\text{Kontaktherstellung}}$)-Zustand wird als erster 'erfolgloser Versuch für Kontaktherstellung' realisiert.

ad (b): Die Komponente $-p$ des Endzustands $T-p.p$, da sie ein Ergebnis der Bewahrungstransformationen darstellt, kann nur bei dem Zustandekommen der p -Komponente des Endzustands von dem Anfangszustand $-pT$ abgetrennt werden. Das Problem besteht darin, daß die theoretisch klar unterscheidbaren und zu unterscheidenden gleichwertigen Zustände in den tatsächlichen Sachverhalten der Textwelt verschmelzen.

Der Textwelt-Umfang der Komponente p des Endzustands $T-p.p$ sind insgesamt drei Sachverhalte, die im Vergleich mit dem gesamten Umfang der Textwelt unbedeutend sind. Angesichts ihrer strukturalen Funktion in der Modell-Struktur, und dementsprechend in der Textwelt-Erklärung sind sie aber gleichwertig mit der Komponente $-p$ der Zustände $-pT$ und $T-p.p$. Diese Tatsache zeigt zugleich überzeugend den grundlegenden Unterschied zwischen Textwelt als Textwelt bzw. Textwelt als möglicher Welt.

ad (c): Die Rolle des wiederholten Sachverhalts 'Auf-die-Schuhe-Sehen' ist am unfassendsten: er hat eine entscheidende

Funktion in der Strukturierung der handlungslogischen Ebene, der Zustandebringung der Komponente p des Endzustands T-p.p. Als Wiederholung sollte die eingebettete F_c -Geschichte auf syntaktischer Ebene markiert sein. Wieder einen anderen theoretischen Status haben die ewig wiederkehrenden Gedanken und Worte des 'jungen Mannes', die sprachlich seine 'Gespaltenheit' verdeutlichen und zugleich seine eigene Überzeugung bestätigen und stärken. Neben ihrer semantischen Rolle tragen sie durch die variierten und ergänzten Strukturformen auch zur Retardation und Gradualität der Zustandsänderung bei, d. h. zur spannungsschaffenden Kraft des Erzählvorgangs.

ad (d): In diesem Zusammenhang haben wir einige Beispiele in Punkt 3.4.1. angeführt, auf weitere Einzelheiten kann hier nicht eingegangen werden.

Schließlich sollen noch wenigstens jene Borchert-Geschichten genannt, die unserer Ansicht nach auf die gleiche bzw. etwas modifizierte Variante der hier angewandten Modell-Struktur zurückgeführt werden können: Stimmen sind da - in der Luft - in der Nacht; Bleib doch, Giraffe; Vier Soldaten; Der viele viele Schnee; Die Katze war im Schnee erfroren; Das Brot.

Anmerkungen

¹ Vgl. Posner (1973).

² Posners Arbeit ist im Jahre 1973 erschienen und so beziehen sich seine Einwände auf die Tendenzen der generativen Linguistik Ende der 60-iger und Anfang der 70-iger Jahre. Die Stichhaltigkeit seiner Kritik zeigt indirekt die Tatsache, daß in der seit 1973 vergangenen Zeit sich in erster Linie eine Art Linguistik entwickelt hat, in deren Vordergrund pragmatische-, sprechakt-, und texttheoretische Forschungen stehen.

³ Die hier vertretene Interpretationstheorie wurde zuerst in Bernáth (1978) ausgeführt. Ihre mit den "möglichen Welten" verknüpfte Variante siehe in Bernáth - Csúri (1980). Die neuen Ansichten in unserer Darlegung zeigen, daß wir versucht haben, die Prinzipien der Interpretationstheorie in den Rahmen der allgemeinen Literatursemiotik einzubetten.

⁴ Ausführlichere Erläuterung bietet die in der 3. Anmerkung angegebene Literatur. Zu unserer Auffassung ergibt sich folgendes Gegenargument: Wir verfügen oft auch über solche Informationen, die die genaue Bestimmung der Referenz fiktiver Personen in der realen Welt ermöglichen. Völlig offensichtlich ist dies im Falle von Gestalten, die den Namen tatsächlich existenter historischer Personen tragen. Da diese Frage einen wesentlichen philosophisch-logischen Aspekt hat und dementsprechend eine breite Fachliteratur in der Logik besitzt, möchten wir betonen, daß unsere vereinfachte Ansicht literaturzentrisch ist.

Weiter unten zeigen wir, daß die Gestalten literarischer Werke Individuen jener möglichen Welt sind, die durch eine adäquate Explikation der Textwelt etabliert werden kann. Die Gestalten, die den Namen historischer Personen tragen, sind gleichfalls Mitglieder dieser möglichen Welt, mit dem Unterschied, daß ihre sekundäre, auf die mögliche Welt bezogene Referenz oft solche implizite Information geben kann, die nicht zur Textwelt gehört. Wichtig ist aber die Hierarchie: Über die Quantität und Verwendung der Information der wirklichen Welt entscheidet der Aufbau der in Frage stehenden möglichen Welt und nicht umgekehrt. Referenzen dieses Typs sind als emblematische textexterne Wiederholungen zu explizieren (vgl. Bernáth (1970), Bernáth - Csúri (1978), Csúri (1980)).

Die angedeutete Hierarchie der Referenz wollen wir anhand Schillers Drama "Maria Stuart" verdeutlichen. Die Titelgestalt Maria Stuart und ihre Kontrahentin im Drama, Königin Elisabeth referieren nachweislich auf die real existenten historischen Personen: auf die 1587 in London hingerichtete schottische Königin Maria Stuart bzw. die zwischen 1587 und 1603 in England herrschende Königin Elisabeth. Der Vergleich der Sachverhalte in der Textwelt mit der historischen Wirklichkeit zeigt, daß die Sachverhalte einerseits in beiden Welten zu finden sind (d. h. die Aussagen über sie sind wahr), andererseits dagegen nur in der Textwelt aber nicht in der historischen Wirklichkeit nachgewiesen werden können (d. h. die Aussagen über sie sind falsch).

Beispiele für die vorher erwähnten Sachverhalte sind die Begegnung der beiden Königinnen, Mortimers Rolle, die Liebe von Maria und Leicester usw.

Der Historiker wird also mit recht aus eigener Sicht z. B. die Tatsache der Begegnung von Maria und Elisabeth und alle diesbezüglichen Sachverhalte im Drama in Zweifel ziehen. Er wird die Existenz Mortimers für fragwürdig halten, da er keine referentielle Entsprechung in der wirklichen Welt hat, und so muß man auch alle mit ihm verbundenen Sachverhalte leugnen usw. Der Leser des Dramas wird - mag er auch die geschichtlichen Fakten genau kennen - auf eine eigenartige Weise Mortimers Existenz, die Liebe von Maria und Leicester und die Begegnung der beiden Königinnen nicht in Frage stellen. Wenn er dies dennoch tut, dann betrachtet er das Drama nicht als literarisches Werk, sondern gleich unserem Historiker als ein historisches Dokument. Für das literarische Herangehen scheinen in erster Linie die Entwicklung der Verhältnisse der beiden Königinnen, der Herrschenden und der Gefangenen in der Textwelt, der Unterschied ihres Anfangs- und Endzustands, die Umwandlung der Eigenschaften von Maria und Elisabeth von Interesse zu sein.

Von der historischen Wirklichkeit völlig unabhängig entdeckt der Leser, daß die in der sinnlich realen Welt des (Dramas) gefangengehaltene Maria im Augenblick ihres Todes die "Freiheit" ihres irdischen Seins nicht mehr zurückgewinnen kann, sondern sie nur in einer transzendenten Welt in vollentfalteter Form erreichen kann. Und umgekehrt: Von dem Augen-

blick an, als der Befehl zur Hinrichtung Marias gegeben wurde, verliert sie ihre bisherige "Freiheit"; sie wird Gefangene ihrer eigenen Tat.

Die Bedingung für Marias Umwandlung besteht darin, ihre früheren auf moralische Verdorbenheitweisenden Eigenschaften allmählich in moralisch reine, religiöse, "engelhafte" Eigenschaften umzusetzen; dadurch wird gleichsam der Durchbruch (= Hinrichtung) aus der irdischen Sphäre in die transzendente himmlische Welt ermöglicht.

Demgegenüber verliert die von ihren Hofleuten verblendete Elisabeth ihre anfängliche Gerechtigkeit, ihr reines Wesen und sie wird durch die Hinrichtung der zur Märtyrerin gewordenen Maria zur Tyrannin. Die Szene der Begegnung im III. Aufzug können wir so als skizzierte Symmetrieachse für die gegensätzliche Umwandlung im 5-teiligen Drama ansehen. Vor der Begegnung bzw. im Moment der Begegnung gibt es noch die Möglichkeit, die Prozesse anzuhalten, sie werden dann durch die Umwandlung beschleunigt und sind nicht mehr rückgängig zu machen. Das ist die dramatische Funktion der in der Wirklichkeit nie stattgefundenen Begegnung. Mortimer organisiert eine Verschwörung für die Befreiung Marias, die aber scheitert. Die Rolle Mortimers, der schwärmerisch in Maria verliebt ist, ist in der auf diese Weise interpretierten Textwelt durch sein Schicksal zu exemplifizieren, daß es auf dieser Ende nicht möglich ist, für Maria die Freiheit durch Menschenhand zurückzugewinnen

und das nicht die Gewalt, sondern allein der Opfertod für die die wahre Freiheit der transzendenten Welt bringen kann. Die Analyse können wir an dieser Stelle abschließen. Vielleicht ist es gelungen, unsere frühere Feststellung einsehbar zu machen: Literarisch werden für uns jene Informationen aus der realen Welt relevant (z. B. Angaben über Marias und Elisabeths Vergangenheit, über ihre Eigenschaften, über die früheren politischen Verhältnisse Englands und Schottlands usw.), die die verschiedenen Aspekte der vorhin aufgedeckten und die ganze Textwelt erklärenden Struktur bereichern und weiter präzisieren.

- 5 Die Modell-Struktur repräsentiert hier die "Ereignissequenz", da wir einen erzählenden Text untersuchen. Im ähnlichen Sinne bedient sich Bernáth (1978) des Fachausdrucks Handlungs-Modell. Unserer Ansicht nach ist die Bezeichnung Modell-Struktur aus zwei Gesichtspunkten günstiger als der Begriff Handlungs-Modell. Einerseits entspricht sie genauer der Metasprache der modell-theoretischen Semantik, andererseits beschränkt sie sich nicht allein auf die Bezeichnung der Handlungsstruktur, die aus Ereignissen besteht, sofern sie zur Explikation literarischer Erzähltexte verwendet wird. Genauer: Sie drückt adäquater die tatsächliche Analysepraxis aus, die die notwendigen Informationen zur vollständigen Erklärung des Werkes auch bei Erzähltexten nicht allein aus Ereignissen gewinnt, sondern aus allen Elementen und ²zusammenhängen, die die Wohlgeformtheit der "Ereignissequenz" sichern

- 6 Vgl. Bernáth - Csúri (1980). Wir betonen, daß der hier von uns verwendete Begriff literarisch-mögliche Welt nicht identisch ist mit der Auffassung der möglichen Welt der modalen und der philosophischen Logiken, obwohl sie aus ihnen abgeleitet ist und im Hinblick auf sie genau definiert werden kann. Bestimmte Modifikationen mußten jedoch vorgenommen werden, weil die Einführung eines logischen Konzepts in dem Begriffsapparat der Literaturtheorie unbegründet wäre, wenn dabei die Eigentümlichkeiten der Literatur nicht berücksichtigt werden könnten.

Zur Frage der logischen möglichen Welt vgl. Rescher (1975), Link (1976), Moravcsik (1975), Schnelle (1973), Hintikka (1975).

- 7 Vgl. Bernáth - Csúri (1980)
- 8 In der logischen Notation haben wir uns grundlegend auf das System in Sladek (1977) gestützt.
- 9 Vgl. Sladek (1977) S.8.

Literaturverzeichnis

Althaus, H. P., Henne, H., Wiegand, H. E. (eds.):

1973 Lexikon der germanistischen Linguistik, Tübingen

Bernáth, A.

1970 Irodalmi művek értelmezésének kérdéséhez, Irodalomtörténeti Közlemények 2., S. 213-221.

1978 Heinrich Böll regényei mint cselekménymodellek interpretációi (Kandidatendissertation), Szeged, Manuskript

- 1978a Narratív szövegek irodalmi magyarázata, *Literatura*
3-4, S. 191-196
- 1978b Narratív szövegek irodalmi magyarázata, In: Róna-Tas, A.
(ed.) (1977), S. 141-153.
- Bernáth, A - Csúri, K.
- 1978 Zur Theorie literarisch relevanter Wiederholungs-
typen in narrativen Textstrukturen. In: Dressler, W.U.,
Meid, E. (eds.) (1978), S. 643-646.
- 1980 "Mögliche Welten" unter literaturtheoretischem Aspekt.
In: Csúri, K. (ed) (1980), S. 44-62.
- Csúri, K.
- 1980 Két ismétlés-típus irodalomelméleti státusáról. In: Hor-
váth, I., Veress, A. (eds.) (1980), S. 309-333.
- Csúri, K. (ed.)
- 1980 Literary Semantics and Possible Worlds/Literaturseman-
tik und mögliche Welten (= *Studia poetica* 2), Szeged
Dressler, W. U., Meid, W. (eds.)
- 1978 Proceedings of the Twelfth International Congress of
Linguists (Vienna, August 28 - September 2, 1977),
Innsbruck
- Hintikka, J.
- 1975 The Intensions of Intentionality and other New Models
for Modalities, Dordrecht-Holland
- Horváth, I., Veres, A. (eds.)
- 1980 Ismétlődés a művészetben, Budapest

Link, G.

1976 Intensionale Semantik, München

Moravcsik, J.M.E.

1975 Understanding Language. A Study of Theories of Language
in Linguistics and in Philosophy, The Hague - Paris

Posner, R.

1973 Linguistische Poetik. In: Althaus, H. P., Henne, H.,
Wiegand, H. E. (eds.) (1973), 513-522.

Rescher, N.

1975 A Theory of Possibility. A Constructivistic and
Conceptualistic Account of Possible Individuals and
Possible Worlds, Oxford

Róna-Tas, A. (ed.)

1978 Kutatási módszerek és irányzatok a társadalomtudomá-
nyokban (= Szegedi Bölcsészmuhely '77), Szeged

Schnelle, H.

1973 Sprachphilosophie und Linguistik, Reinbek

Sladek, A.

1977 Aktionslogik und Erzähllogik, Tübingen

HEINRICH BÖLLS HISTORISCHE ROMANE ALS INTERPRETATIONEN VON

HANDLUNGSMODEILEN

EINE UNTERSUCHUNG DER WERKE DER ZUG WAR PÜNKTLICH UND WO

WARST DU, ADAM?

ARPAD BERNATH

Universität Szeged

II.

(Teil I. dieser Arbeit Die Bestimmung von Gegenstand und Erkenntnisinteresse der Untersuchung, die Darlegung der angewandten Methode sowie die Analyse des "historischen Romans" Der Zug war pünktlich wurde in Studia poetica 2 S. 63-124. veröffentlicht.)

4. WO WARST DU, ADAM?

4.1. Einige Bemerkungen über die Rezeption der "historischen Romane"
von Böll

Wo warst du, Adam ist Bölls erstes Buch, das auch auf seinem Titelblatt die Bezeichnung "Roman" trägt. Es ist im November 1951 bei Middelhaue in Opladen erschienen. Das Jahr 1951 ist für Bölls Biographie auch darum wichtig, weil unser Autor im Mai dieses Jahres den Preis der Gruppe 47 für seine Erzählung Die schwarzen Schafe erhielt. Erst dieser Preis lenkte die Aufmerksamkeit der literarischen Öffentlichkeit auf ihn. Der Zug war pünktlich hatte eigentlich wenig Echo gefunden. Die spärlichen Besprechungen der Erstveröffentlichung von Der Zug war pünktlich wurden dem Werk nicht gerecht. Für das Niveau der Kritiken möge hier das Beispiel einer von Hans Arens verfaßten stehen. Arens las das Werk so oberflächlich,

daß er nicht imstande war, das Ende der Ereignisreihe richtig wiederzugeben. Laut seiner Rezension stirbt Andreas nicht, die Flucht in die Karpaten gelingt (Arens 1950). Der Zug war pünktlich wird erst Anfang der 60-er Jahre für weitere Publikumskreise bekannt, nachdem dieser "Roman" mehrmals - meistens mit den zwischen 1947 und 1950 erschienenen Kurzgeschichten zusammen - neu verlegt wurde. Es gab jedoch einen Kritiker - wir denken an Gert Kalow -, der viel früher auf den Wert des "Romans" hinwies. Die erste Anerkennung der Qualitäten von Der Zug war pünktlich geschieht freilich nach dem Erscheinen und zum Nachteil des Romans Wo warst du, Adam? In der Studie über Heinrich Böll die zuerst 1951 in Forum Academicum, dann in einer überarbeiteten und erweiterten Fassung in einem weit verbreiteten Essayband (Kalow, 1955) erschien, schätzte Kalow den Autor von Der Zug war pünktlich sehr hoch ein.¹ Er ist nach Kalow ein Bruder von Dostojewskij und Faulkner. Diese Würdigung gilt aber dem Autor von Wo warst du, Adam? nicht. Kalow hält diesen Roman für formlos, für schwächlich; er soll nichts mehr als eine bloße Illustration von manchen Kriegsereignissen zwischen 1943 und 1945 sein. In der neueren Literatur über die Werke von Böll werden die beiden "Romane" oft nebeneinander oder gegenübergestellt. Dabei wird Kalows negatives Werturteil nicht selten in Frage gestellt. Dieser Streit wird durch eine indirekte Stellungnahme des Autors nur noch interessanter: Böll hat einmal in einem Gespräch mit Werner Koch bemerkt, daß Wo warst du, Adam? "eins meiner Lieblingsbücher" sei.² Wir wollen hier zunächst die einzelnen Standpunkte in dieser Kontroverse nicht weiter darlegen und kommentieren, sondern

- unsere Analyse der ersten "historischen Romans" zugrundeliegend - der Frage nachgehen, ob und in welchem Sinne der Roman "Wo warst du, Adam?" eine Fortschreibung von Der Zug war pünktlich sei.

4.2. Die Deutung des Romantitels und der Mottos

Im Vergleich zu unserer Auslegung des ersten "historischen Romans" suggeriert bereits der Titel des zweiten "historischen Romans" eine Antwort auf unsere Fortschreibungsfrage, wenn auch in einer ambivalenten Weise. Der Hinweis auf die biblische Gestalt Adam in dem Titel deutet einerseits eine neue, der früheren entgegengesetzte Romankonzeption an. Handelt es sich hier auf der emblematischen Ebene um einen Adam-Roman nach dem Christus-Roman? Wird hier der Sündenfall statt des erlösenden Opfertodes dargestellt? Andererseits ist der Gegensatz zwischen Adam und Christus in der die Gestalten emblematisch deutenden christlichen Auffassung nicht absolut: Nach Paulus ist Adam "der Typus des Zukünftigen" (Römerbrief 5, 14) und der Zukünftige ist Jesus Christus.

Trifft unsere Annahme zu, wird der Krieg in dem neuen Roman nicht mehr aus der Perspektive der Heiligen Schrift des Neuen Bundes, sondern aus der des Alten gesehen, wenn auch die Perspektive des Neuen Bundes dadurch nicht total aufgehoben werden soll. Das erste Leitwort zu dem Roman Wo warst du, Adam? betont zweifelsohne den Perspektivenwechsel und weist darauf hin, daß letzterer nicht ohne den Einfluß von Theodor Haecker zustande kam.

Theodor Haecker übte bereits zwischen den beiden Welt-

kriegen unter anderen mit seinen Kierkegaard-Übersetzungen und seinem Buch über Vergil einen großen Einfluß auf die deutsche Literatur aus. Als Beispiel dafür soll hier Hermann Brochs Roman Der Tod des Vergil stehen.³ Böll wird freilich unmittelbar nicht von diesen Werken beeinflusst, sondern von Haeckers Tag- und Nachtbüchern, die 1947 - also zwei Jahre nach dem Tod seines Autors am 9. 4. 1945 - veröffentlicht wurden. Haecker schrieb sein Tagebuch während des zweiten Weltkrieges bis zuletzt in der ständigen Angst, damit zugleich Dokumente zur Begründung seines Todesurteils herzustellen. Und es legt tatsächlich ein beredtes Zeugnis für die konsequente und bedingungslose Ablehnung des Hitler-Faschismus durch seinen Autor ab. Aus ihm wird auch ersichtlich, daß Haeckers Haltung dem Faschismus gegenüber in seiner katholischen Weltanschauung wurzelt. Er betrachtete den zweiten Weltkrieg als einen Religionskrieg, in dem das Hakenkreuz gegen das Kreuz Christi zu Felde zieht, wie dies aus einer Eintragung vom 12. 5. 1940 hervorgeht. Haecker bezweifelt den bevorstehenden Untergang des Hitler-Deutschlands nicht einmal zur Zeit seiner großen militärischen Erfolge, wenn auch das Wissen um die Niederlage des Faschismus aus einer irrationalen Quelle stammt: "Die Deutschen werden nicht durch Menschenkraft besiegt werden. Sie sind das stärkste und furchtbarste Volk der Erde. Sie werden vom Gott selber besiegt werden."⁴

Aus diesem Tagebuch stammt also das erste von den beiden Mottos des Romans Wo warst du, Adam? "Eine Weltkatastrophe kann zu manchem dienen. Auch dazu, ein Alibi zu finden vor Gott. Wo warst du, Adam? 'Ich war im Weltkrieg.'" (300)

Der Romantitel wird damit nicht nur als eine Variante des biblischen "Wo bist du?" (Genesis 3,9) verständlich, sondern auch durch den Kontext des ersten Mottos gedeutet. Um diese Deutung präzisieren zu können, müssen wir jedoch zunächst untersuchen, in welchen Kontext dieses Motto selbst in Haeckers Tagebuch eingebettet ist. Unsere erste Feststellung: Böll zitiert als Leitwort nur den ersten Teil der Tagebucheintragung vom 30. 3. 1940. Weggelassen wurden die Sätze: "Aber das ist eine grobe Art. Manch einer sucht das Alibi in seinem Privatgewissen. Wo warst du, Adam? 'Ich war in meinem Gewissen - gehört das nicht mir?!' Das ist die subtilste Art, nicht getan haben zu wollen." ⁵ Die zweite Umformung der biblischen Szene und die Kommentare zu den zwei Varianten untermauern die Auslegung des Mottos, wonach der Krieg eine Folge des Abfalls des Menschen von Gott sei und im Lichte anderer Aufzeichnungen Haeckers tut sich dieser Abfall in der Abkehr von den christlichen Prinzipien des Glaubens, der Hoffnung und vor allem der Liebe kund.

Unsere Analyse des "historischen Romans" Der Zug war pünktlich hat es gezeigt, wie stark diese Problematik den jungen Böll beschäftigte. Aber auch ohne die Akzeptierung unserer Deutung der Gestalt von Andreas ist einzusehen, daß er kein Alibi-Suchender im Sinne Haeckers ist. Bevor wir untersuchen, wie "der Abfall von Gott" in Wo warst du, Adam? dargestellt wird und welche Auswirkung diese Thematik auf die Gestaltung der Ereignisreihe im Roman hat, müssen wir uns noch mit dem zweiten Motto des Werks befassen. Es ist ein Zitat aus einem Roman von Antoine de Saint-Exupéry, der in deutscher Sprache unter dem Titel Flug nach Arras erschienen

ist.⁶ In seinem Vorwort zu der fünfbändigen Ausgabe der Romane und Erzählungen von Heinrich Böll 1977 bemerkt Bernd Balzer mit Recht, daß man sich "in der Diskussion über diesen Roman (...) stets auf das zweite, selten auf das erste Motto" beruft. Es lautet wie folgt: "Früher habe ich Abenteuer erlebt: die Einrichtung von Postlinien, die Überwindung der Sahara, Südamerika - aber der Krieg ist kein richtiges Abenteuer, er ist nur Abenteuer-Ersatz. Der Krieg ist eine Krankheit. Wie der Typhus." (308)

Zwei Behauptungen sind in diesem Motto über den Krieg enthalten: er ist kein Abenteuer und er ist eine Krankheit. Der Pilot des Krieges setzt das Abenteuer der Pionierflüge vor dem zweiten Weltkrieg nicht fort: seine Handlungen stehen unter äußerem Zwang, der ihn ergriff, wie eine Epidemie sein Opfer. So empfindet es Saint-Exupéry, der französische Soldat, der in seiner Maschine für einen Aufklärungsflug startet. In Wo warst du, Adam? sehen wir jedoch "den selben Krieg" aus dem Gesichtspunkt der deutschen Soldaten. Sollten wir demnach annehmen, daß bei der Beurteilung des Krieges zwischen Angreifer und Angegriffenen keine Unterschiede existieren? Was Saint-Exupéry angeht, müssen wir im Auge behalten, daß die als Leitwort zu Wo warst du, Adam? zitierten Sätze aus dem ersten Teil seines Buches stammen. Und das Buch, das - trotz seiner Gattungsbezeichnung - mehr ein Tagebuch als ein Roman ist, stellt den Prozeß dar, in dem der Autor ausgehend von der totalen Kriegsverurteilung im zweiten Teil des Buches zur Erkenntnis gelangt, daß der Widerstand auch ohne jegliche Hoffnung auf Sieg einen Sinn hat. Die Ablehnung des Krieges geht also bei Saint-Exupéry nicht einher mit der Ablehnung des Kampfes gegen die

Agressoren. Es scheint uns wichtig, zu betonen, daß Böll also mit dem Saint-Exupéry-Zitat nicht den Standpunkt des Autors vom Flug nach Arras vertritt. Sonst könnte das zweite Motto als eine Bestätigung des in Der Zug war pünktlich formulierten Gedankens von seitens der Angegriffenen aufgefaßt werden, wonach im Krieg an beiden Seiten der Front gleichwohl bloß gemordet wird. Das wäre ein möglicher Kontext für das zweite Motto. Für Böll schien dagegen ein anderes Moment für die Wahl des Mottos entscheidend zu sein.⁷ Es richtet sich gegen den propagandistischen Kriegskult der Faschisten und all die Geistesströmungen, die im Krieg eine Möglichkeit der Selbstverwirklichung des Einzelnen sehen wollten. Ein Vertreter dieser Richtung ist auch Ernst Jünger, der dessen Worte aus dem die Erfahrungen und Erlebnisse des ersten Weltkrieges festhaltenden Werk In Stahlgewittern (1919) von Paul Konrad Kurz im Zusammenhang mit dem Saint-Exupéry-Motto zitiert werden: "Der Krieg mußte uns ja bringen, das Große, Starke, Feierliche."⁸

Die beiden Mottos sind also Träger von zwei voneinander gewissermaßen unabhängigen Gedanken. Beide sprechen zwar über den Krieg, jedoch unter verschiedenem Aspekt. Das erste Leitwort trifft eine religionsphilosophische Problematik, das zweite richtet sich gegen ein Zeitphänomen. Das erste zeigt an, daß Böll sich in diesem Roman - wenn auch mit einer Akzentverschiebung - weiter in einem Gedankenkreis bewegt, den wir bereits in seinem ersten Buch vorgefunden haben, das zweite läßt vermuten, daß Bölls Zeitkritik hier im Vergleich zu Der Zug war pünktlich

unmittelbar wird.

Damit haben wir freilich in unserer Analyse nur die erste Behauptung des zweiten Mottos einbezogen. Im Kontext des Romans von Saint-Exupéry wird ja die zweite Behauptung, nachdem der Krieg eine Krankheit sei, nur im Zusammenhang mit der Ablehnung des Abenteuercharakters des Krieges wichtig. Sie verselbständigt sich jedoch im Motto und wird im Auge vieler Böll-Kritiker Träger einer Geschichtsbetrachtung, die abzulehnen ist: "Das Bild vom Typhus erscheint insofern nicht ganz konsequent, als die Krankheit dem Bereich der Natur, der Krieg aber jenem der Geschichte und damit der Verantwortung zugehört." ⁹ Die Verselbständigung der zweiten Aussage des Mottos und die Beachtung, die sie gefunden hat, ist nicht nur in der relativen Kontextfreiheit des Mottos begründet. In der Nachkriegszeit gab es starke Strömungen in dem deutschen geistigen Leben, die die Verantwortung für den Krieg ablehnten. Zum Beispiel wiesen Schriftsteller um die Zeitschrift Der Ruf im Namen der jungen Generation die Idee der Kollektivschuld entschieden zurück. Ihre Gedanken wirkten jedoch nur in einem beschränkten Kreis. Nicht allein die Jugend wollte sich von der Verantwortung für den Krieg frei fühlen. Dieses Bedürfnis breiterer Schichten des deutschen Volkes befriedigten oft geäußerte Ansichten über das Ausgeliefertsein des Individuums dem Krieg gegenüber, der ebensowenig abzuwehren sei, wie eine Naturkatastrophe, ein Schicksalsschlag, eine Krankheit. Literarische Werke, die diese Auffassung erhärten konnten, wurden besonders populär. Zu diesen Werken gehört das Drama Das Teufels General von Carl Zuckmayer, das von Zürich aus fast alle

deutschsprachigen Bühnen der Nachkriegszeit eroberte und zu einem durchschlagenden Erfolg in Westdeutschland wurde. Hierher zu zählen ist auch das Stück The Skin of Our Teeth von Thornton Wilder in der deutschen Rezeption. Das amerikanische Drama entstand etwa gleichzeitig mit dem Roman Der Flug nach Arras von Saint-Exupéry und wurde noch während des zweiten Weltkriegs 1942 in den Vereinigten Staaten uraufgeführt. Es wurde mit einem Riesenerfolg nach Juli 1946 unter dem bezeichnenden Titel Wir sind noch einmal davongekommen in den von westlichen Mächten besetzten Zonen Deutschlands gespielt. Es stellt sich vom Motto her also die Frage, ob auch der Roman Wo warst du, Adam? in dieser Reihe literarischer Werke einzuordnen sei? Bernd Balzer, wenn auch voll bewußt, daß das Haeckersche Motto die Verantwortung des Menschen für seine Taten ausdrückt, sagt über den Roman: "Der Text ist durchaus zu lesen als Illustration der Aussage Saint-Exupéry: der Krieg als Krankheit, als menschenvernichtende Epidemie, als Schicksal auch, gegen das der Einzelne nichts ausrichtet. Das Zitat enthält einen Aspekt der Rechtfertigung." ¹⁰ Dies bedeutet, daß - nach Balzer - die Krankheit nicht dem Abenteuer gegenübersteht, sondern der Frage "Wo warst du, Adam?" So sieht hier auch Balzer einen Doppelsinn, bloß nicht in Form von zwei einander ergänzenden, sondern zueinander in Widerspruch stehenden Aussagen. Er meint den Widerspruch auch im Roman ausgedrückt gefunden zu haben: "Die konzeptionelle Spannung, welche die in einem gewissen Widerspruch zueinander stehenden Leitsätzen ankündigen, wird durch die Gestaltung der beiden Hauptpersonen aufrechterhalten und nicht nach einer Seite hin entschieden, die Frage nach den Möglichkei-

ten menschlicher Selbstverwirklichung auch unter den Bedingungen des Krieges - eben die Frage "Wo warst du, Adam?" - nicht schlüssig beantwortet." 11

Dieser Gedanke führt uns freilich über die beiden Mottos hinaus. Seine Plausibilität kann erst durch die Analyse des Romans selbst beurteilt werden.

4.3. Das Handlungsmodell der Ereignisreihen in der Textwelt

Die Untersuchung des Mottos ergab gewisse Hypothesen über die Änderungen in der Romankonzeption von Böll. Die Thematisierung der Adam-Problematik anstatt der Schilderung der Möglichkeiten einer Nachfolge Christi im Krieg und die Darstellung "abenteuerfreier" militärischer Aktionen anstatt der Beschreibung eines Hinter-Front-Geschehens könnten Gesichtspunkte zu der Analyse des Romans Wo warst du, Adam? liefern. Wir wollen diese Aspekte in der Analyse des Romans zwar zur Geltung kommen lassen, jedoch erst im Rahmen einer Untersuchung der Frage: wieweit sich das Handlungsmodell von den Ereignisreihen in Wo warst du, Adam? von dem Handlungsmodell der Ereignisreihen in Der Zug war pünktlich unterscheidet. So wird das Problem der Fortschreibung zunächst auf der Ebene der Handlungsmodelle erforscht.

Voraussetzung dieses Verfahrens - die Konstruierbarkeit eines Handlungsmodells für Wo warst du, Adam? aus Elementen und mit Hilfe von Regeln, die für alle "Böll-Romane" gültig sein sollen - ist erfüllt, das heißt: Wo warst du, Adam? ist

auch im Sinne unserer Definition ein Böll-Roman.

Das Handlungsmodell der Ereignisreihen in Wo warst du, Adam? H_{B2} besteht aus der Kette zweier Vorgeschichten. Dadurch ergibt sich ein wesentlicher Unterschied zum Handlungsmodell der Ereignisreihen in Der Zug war pünktlich H_{B1} . War H_{B1} ein geschlossenes Modell, ist H_{B2} eins ohne Schlußgeschichte, d. h. offen. H_{B2} ist in seinem Figurenbestand identisch mit den zwei Vorgeschichten von H_{B1} . Die Handlung spielt zwischen der Figur F_a beziehungsweise den zwei Varianten von der Figur der Böll-Geschichte F_b , also F_{b1} und F_{b2} . Durch Varianten ist auch die Konfliktsfigur F_c in beiden Phasen der Handlung ersetzt. Das Handlungsmodell H_{B2} hat also die Form:

(3) 1. Vorgeschichte:

$$T(F_a, F_{b1}) \rightarrow V(F_a, F_{b1}, F_{c1}) \rightarrow [T(F_a, F_{b1}) =$$

2. Vorgeschichte:

$$= T(F_a, F_{b2})] \rightarrow V(F_a, F_{b2}, F_{c2}) \rightarrow T(F_a, F_{b2}).$$

Mit dem Figurenpaar der Handlung sind drei Figurenpaare in den Parallelhandlungen verbunden, also um ein Paar mehr, als im Falle des Modells zu Der Zug war pünktlich.

Die Varianten von F_b sind durch motávische Attribute schwach verbunden.

Der wichtigste Unterschied zwischen den zwei Vorgeschichten von H_{B1} und dem Modell H_{B2} ist, daß eine Mittlerfigur F_d mit der Figur F_{b1} verknüpft wird. Demzufolge besitzt F_{b1} in einer Vor-

geschichte auch emblematische Attribute. Die Deutung dieser spezifischen Eigenschaft der ersten Handlungsphase soll erst später erfolgen.

Anzumerken ist noch, daß einzelne Figuren des Modells - so F_a , F_{c1} und F_{c2} - in Abweichung zu Der Zug war pünktlich mit mehr als einer Gestalt in der Textwelt interpretiert werden. Dies hat nicht nur eine quantitative Veränderung zu bedeuten. Die Verdoppelung der Gestalten, die der Figur F_a in der ersten Phase der Handlung zugeordnet werden können, ermöglicht die Ironisierung des Geschehens in der Textwelt.

4.4. Die Textwelt als Interpretation des Handlungsmodells H_{B2} Gestalten, die den Figuren in der Handlung entsprechen

Der Figur F_a ist Feinhals in der Textwelt des Romans zuzuordnen, Er ist von Beruf Architekt. Wir treffen ihn als Soldat in der deutschen Armee, die sich im Rückzug aus Siebenbürgen über die ungarische Tiefebene und die Slowakei nach Deutschland befindet.

Die zwei Figurenvarianten F_{b1} und F_{b2} sind mit den Gestalten Ilona Kartök beziehungsweise mit einer Slowakin interpretiert.

Ilona Kartök ist Gymnasiallehrerin für Deutsch und Musik in einer ungarischen Kleinstadt, Szentgyörgy genannt. Sie stammt aus einer jüdischen Familie, ist aber selbst katholisch. Ilona Kartök lebte in einem Kloster, bis sie 23 wurde. Da verließ

sie es, um Mann und Kinder zu haben.

Die Slowakin ist Köchin bei der deutschen Wehrmacht. Aus ihrer Biographie erfahren wir nichts Näheres.

Feinhals und Ilona treffen sich im Gymnasium der Stadt Szentgyörgy, das in dieser Phase des Krieges als Krankensammelstelle für das deutsche Heer dient. Sie verlieben sich ineinander. Die Bedingungen für diesen Prozeß und seine Zeitstruktur zeigen die charakteristischen Merkmale einer Böll-Handlung abbildenden Ereignisreihe: Die Liebe zwischen einem deutschen Soldaten und einer "Jüdin" blüht in dem Moment auf, als er den Marschbefehl zur Front bereits in der Tasche hat und die Deutschen die Juden der ungarischen Kleinstadt zusammentreiben, um sie in ein KZ zu transportieren. "Ich habe Angst vor der Liebe" sagt Ilona Feinhals. "Weil es sie nicht gibt - nur für Augenblicke". (372f)

Einige Charakteristika der Begegnungsszene im Gymnasium stimmen mit der Darstellung der Szene an dem Dortmunder Hauptbahnhof in dem Roman Der Zug war pünktlich überein. Die äußerste Kürze der Zeit bis zur erzwungenen Trennung der Begegnenden und ihr Anspruch auf einige ewige Bindung sind für beide Szenen be- und kennzeichnend. Wenn sich die Dauer des Zusammenseins nur für die Dauer des Kaffeetrinkens erstrecken darf, dann wünscht Andreas, daß der Kaffee in einen nie voll werdenden Becher ununterbrochen fließen möge. Weil Krieg ist, will sich Feinhals nicht von Ilona trennen: "Bleib hier" sagt der deutsche Soldat der Ungarin, "oder laß mich mitgehen. Ganz gleich, was passiert. Es wird nicht gut gehen - du kennst den Krieg

- nicht die, die ihn machen. Es ist nicht gut, sich nur eine Minute zu trennen, wenn es nicht nötig ist." (373) Und es genügt, die kürzeste Trennung - Ilona will gegen Feinhals Rat von den Verwandten Abschied nehmen - und sie sehen sich nie wieder. Ilona konnte in dem Augenblick der Trennung nicht wissen, daß ihre Familie, die bisher wegen der hohen militärischen Auszeichnung ihres Vaters im ersten Weltkrieg nicht ins Ghetto mußte, auch verschleppt wird. So findet sie aus ihrer Familie allein Maria, die Tochter ihrer Schwester, zu Hause, die in der Schule war, als die Deutschen kamen. Statt zu fliehen, statt in die verabredete Kneipe zu Feinhals zurückzukehren, eilt Ilona mit Maria ins Ghetto und sie kommen noch "pünktlich" an, um in einen großen Möbelwagen verfrachtet werden zu können, der sie ins KZ fährt. Inzwischen wartet Feinhals in einer Kneipe auf Ilona, ohne zu wissen, was sich in der Stadt abspielt, aber in der Gewißheit, daß seine Geliebte nicht mehr wird zurückkehren können. Trotzdem will er in der Kneipe bleiben: "Er mußte Gott diese Chance geben (...) er wußte auch, daß er länger warten würde als eine Stunde, länger als die Nacht, weil dies das Einzige war, was sie miteinander verband: diese kleine Kneipe, auf die ihr Finger gewiesen hatte." (374) Feinhals weiß um die Macht des Krieges, der die Liebenden zur Trennung zwingt; die Gewalt kann nur zur Trennung zwingen, nichts kann sie zusammenhalten. Feinhals denkt: "Vielleicht hätte er ihr nachlaufen und sie zwingen können, zu bleiben - aber man konnte keinen Menschen zwingen, man konnte die Menschen nur töten, das war der einzige Zwang, den man ihnen antun konnte. Zum Leben konnte man keinen zwingen, auch nicht zur

Liebe, es war sinnlos; das einzige, was wirklich Macht über sie hatte, war der Tod." (374) Statt Ilona tritt die Streife in das Lokal, und Feinhals weiß sofort, daß er nicht in der Kneipe bleiben kann: "diese Leute hatte das einzige Mittel, das wirksam war, sie verwalteten den Tod, er gehorchte ihnen aufs Wort." (377) Sie nehmen Feinhals mit und er muß in einem Möbelwagen zur Front.

Die hier nacherzählte Ereignisreihe aus dem fünften Kapitel des Romans Wo warst du, Adam? zeigt also klar die Struktur einer Vorgeschichte: zwei Personen treffen sich und sie werden bald danach getrennt. Auch in diesem Roman, wie in Der Zug war pünktlich, bedeutet Begegnung Zuneigung und Liebe, und die Trennung ist endgültig und wird durch den Krieg erzwungen, personifiziert zunächst in der Gestalt eines Offiziers der Wehrmacht, der die Streife führt. (Die Umstände, unter denen Ilona verschleppt und an der Rückkehr gehindert wird, erfahren wir erst später im Laufe des Romans.)

Die Gestalten der zweiten Ereignisreihe, die eine Vorgeschichte nachahmt, sind - wie gesagt - Feinhals und die Slowakin. Sie begegnen sich in einer kleinen slowakischen Ortschaft Berczaba, die an einem Flußufer liegt und aus zwei Häusern und einer Kneipe besteht. Hier führte einst eine Brücke über den Fluß, die inzwischen gesprengt wurde und jetzt wiederaufgebaut werden soll. Feinhals' Einheit bewacht die Arbeit an der Brücke, die Slowakin kocht für die deutschen Soldaten. Wache stehend beobachtet Feinhals oft die Slowakin bei ihrer Arbeit. Obwohl er noch immer stets an Ilona denkt und von ihr träumen möchte, begehrt er auch die

schöne Slowakin und in seinem Traum nach einem Tanzabend erscheint sie anstelle Ilonas. Am Tag darauf beginnt der Angriff gegen die deutschen Truppen, die Bauarbeiter und mit ihnen die Slowakin fahren ab, die eben fertiggestellte Brücke wird wieder einmal gesprengt und schließlich macht sich auch die Einheit, in der Feinhals dient, auf den Weg.

Diese Ereignisreihe bildet nur schwach und vage die Struktur einer Vorgeschichte ab. Feinhals empfindet für die Slowakin keine besonders starke Zuneigung; sie bekommt erst in seinem Traum die Innigkeit und Intensität, mit denen er Ilona liebte. Auch das Ende dieser Beziehung ist nicht so abrupt und gewaltsam, wie es in jenen Ereignisreihen war, die wir bisher als Interpretanten einer Vorgeschichte betrachten konnten. Zwar erfolgt die Trennung auch hier letzten Endes durch die Kriegereignisse, begehrt Feinhals am Tag der Abfahrt die Slowakin nicht mehr, weil der starke Küchengeruch der Frau beim Tanz für ihn abstoßend war. Dies könnte ein kaum erwähnenswerdiger Nebenaspekt der Szene sein, wenn das Thema des unangenehmen Geruchs nicht bereits im ersten Buch von Heinrich Böll vorkäme. Wir möchten wiederholt auf die Szene mit Vorgeschichte-Struktur am Dortmunder Hauptbahnhof erinnern, in der das Mädchen am Bahnsteig den abstoßenden, die Kantinen der Kasernen ins Gedächtnis rufenden Geruch des schlechten Kaffees hatte. Der Unterschied zwischen den beiden Szenen besteht jedoch darin, daß sich Andreas in Dortmund trotz des schlechten Geruchs und trotz der unästhetischen Züge in der Erscheinung des Mädchens nie von ihm trennen möchte, weil eine ausgezeichnete Eigen-

schaft, die schönen Augen des Mädchens alles Abschleuliche in den Hintergrund drückt. Das Kasernengeruch - ebenso wie die graue Haut und die glanzlosen schwarzen Haare - des Mädchens fallen weniger ins Gewicht, weil sie keine motivischen Eigenschaften sind im Gegensatz zu seinen Augen, die durch ihre Übereinstimmung mit den Augen aller Frauen, die die Varianten der Figur F_b in H_{B1} interpretieren, ausgezeichnet sind. Dieser Unterschied sollte uns nicht zu der Auffassung führen, daß Ilona Kurtök und die slowakische Frau durch keine ähnlichen Eigenschaften, durch keine Motive also, verbunden seien. Wir haben bereits darauf hingewiesen, daß die Slowakin den Platz von Ilona in Feinhals' Traum einnimmt. Die Identifikation zwischen den beiden Frauengestalten wird jedoch dadurch abgeschwächt, daß es zu Ilonas Eigenschaften gehört, in keinem Traum von Feinhals zu erscheinen. Das ist freilich nicht die einzige motivische Verbindung zwischen Ilona und der Slowakin. Beide haben eine schöne Stimme. Diese Eigenschaft der Slowakin übt auch die stärkste Anziehungskraft auf Feinhals aus: "Sie saß den ganzen Morgen am Fenster und schälte Kartoffeln, sang vor sich hin, klopfte das Fleisch und putzte Gemüse und sie war sehr hübsch: wenn sie lächelte, schmerzte es ihn, und durch das Fernglas konnte er drüben auf der Straßenseite sehr genau ihren Mund, ihren feinen dunklen Brauen und die weißen Zähne sehen. Sie sang immer leise vor sich hin." (424) Daß das Singen die wichtigste Eigenschaft der Slowakin ist, wird nicht nur durch die Wiederholung gekennzeichnet, sondern auch dadurch, daß die zweite Wiederholung die Perspektive, aus der die Gestalt der Frau

betrachtet wird", aufhebt, Feinhals sieht die Köchin aus der Ferne, der Leser "hört" dagegen ihr leises Vor-Sich-Hin-Singen. Und was die Verbindung zwischen Ilona und der Slowakin durch die schöne Stimme betrifft, sie existiert auch nur für den Leser: Feinhals weiß zwar, daß Ilona Musiklehrerin ist, hört sie aber nie singen. Über die Szene, in der die Stimme Ilonas eine so wichtige Rolle bekommt, erfährt Feinhals nie etwas. Die motivische Verbindung ist also nur mittelbar gegeben. Für Feinhals wird das Singen der Frau deshalb keine ausgezeichnete Eigenschaft, die all ihre anderen dominierte: nachdem er den widerwärtigen Küchen-geruch der Slowakin in die Nase bekommt, schmerzt ihn ihr Lächeln nicht mehr, obwohl er ihren Gesang auch noch am Tage der Trennung hört.

Die zwei Vorgeschichten interpretierende Ereignisreihen stehen also in diesem Roman in einer eigenartigen Beziehung zueinander. Dies fällt noch mehr ins Auge, wenn wir diese Beziehung mit denjenigen vergleichen wollen, die zwischen den Interpretanten der beiden Vorgeschichten beziehungsweise zwischen den Interpretanten der Vorgeschichten und dem Interpretanten der Schlußgeschichte in Der Zug war pünktlich bestehen. Zwischen den Ereignissen, die die einzelnen Phasen der Handlung H_{B1} abbilden, läßt sich eine Steigerung unter bestimmten Aspekten feststellen. Die körperliche Liebe wird immer mehr durch eine Liebe ohne Begehren, eine Gemeinschaft schaffende Liebe ersetzt, die in der Textwelt dieses Werkes den höheren Wert hat. In einer anderen Hinsicht wird die Beziehung zwischen Frau und Mann immer fester, konkreter. Dies drückt sich auch darin aus, daß die den Figuren F_{b1} und F_{b2} zu-

geordneten Gestalten namenlos sind, die der Figur F_{b3} entsprechende Gestalt dagegen über einen Namen verfügt. Eine Steigerung erfährt auch die Intensität der Gefühle, die Andreas für das französische Mädchen und dann für Olina empfindet.

Im Roman Wo warst du, Adam? erfahren wir auch eine ähnliche Steigerung zwischen den Ereignissen, die die zwei Vorgeschichten des Modells H_{B2} interpretieren, nur in umgekehrter Richtung. Wir könnten in diesem Zusammenhang über eine negative Steigerung im Falle des zweiten historischen Romans sprechen. Das Mittel der Steigerung in Der Zug war pünktlich dient in der Endanalyse zur Herausbildung jener Eigenschaften der Ereignisse und der Gestalten, die als notwendige Voraussetzung für die Interpretation der Schlußgeschichte zu betrachten sind. Dementsprechend können wir annehmen, daß die negative Steigerung in Wo warst du, Adam? die Möglichkeiten zur Herausbildung einer Ereignisreihe, die eine Schlußgeschichte abzubilden imstande wäre, vermindert. Unsere Analyse bestätigt diese Hypothese.

Wir haben bei der Bestimmung des Modells H_{B1} festgestellt, daß es zu den Bedingungen für das Zustandekommen der Schlußgeschichte gehört, daß das Figurenpaar der Handlung emblematische Attribute hat und alle jene Attribute, die mit den emblematischen nicht zu vereinbaren sind, entbehrt. Das Fehlen der Schlußgeschichte können wir in Annahme der Geltung dieser Regel auch im Falle des zweiten historischen Romans damit erklären, daß die Gestalten der interpretierenden Textwelt diese Bedingungen nicht erfüllen sollen. Demgemäß soll die negative

Steigerung konkret die Tilgung emblematischer Eigenschaften der Gestalten bedeuten, die die Figurenpaare der Handlung abbilden, wobei diese Eigenschaften nicht zugleich bei den entsprechenden Gestalten vorhanden sein dürfen oder diese Eigenschaften mit solchen Eigenschaften verkoppelt auftreten müssen, die miteinander unvereinbar sind. Ferner haben wir festgestellt, daß die Embleme im ersten historischen Roman durch Attribute von Gestalten aus religiösen (beziehungsweise religiös deutbaren literarischen) Werken repräsentiert sind.

Ausgehend von diesen Feststellungen, ergibt sich die Untersuchung der Ereignisreihen, die die beiden Vorgeschichten abbilden, daß die erste Ereignisreihe über wesentlich mehr emblematisch erklärbare Momente verfügt als die zweite. In der ersten steht Ilona der biblischen Maria-Gestalt nahe, in der zweiten erfährt diese Beziehung eine Art Säkularisation, da die Slowakin motivisch mit einer Frau namens Maria aus der Textwelt verknüpft wird.

Zunächst wollen wir die Beziehung Ilona - Gottesmutter aufdecken.

Die erste Verbindung zwischen den beiden Frauengestalten entsteht im Roman durch ihre Abbildungen in den Korridoren, die des Gymnasiums in Szentgyörgy zu sehen sind. Die Stelle, in der diese Verbindung durch ein für Böll typisches Verfahren hergestellt wird, verdient eine ausführlichere Darstellung. Feinhals, im Hof des Gymnasiums stehend, erblickt ein offenes Fenster im dritten Stock, ein Zeichen dafür, daß Ilona dort ist. Er will

zu ihr hinauf, inzwischen betrachtet er die Klassenphotos an den Wänden des Treppenhauses. "Vor dem Jahrgang 1928 blieb er stehen. Hier war ihm ein Mädchen durch seine Figur aufgefallen, sie hieß Maria Kartök, trug einen langen Pony, fast bis auf die Brauen, und ihr Gesicht sah selbstbewußt und hübsch aus. Feinhals lächelte. Er war schon im zweiten Aufgang und ging weiter bis zum Jahrgang 1932. (...) In diesem Jahrgang war wieder ein Mädchen, das einen Pony trug, nur über die halbe Stirn, und ihr Gesicht war selbstbewußt und von einer gewissen strengen Zärtlichkeit. Sie hieß Ilona Kartök und glich ihrer Schwester sehr, nur schien sie schmaler und weniger eitel gewesen zu sein. Die steife Bluse stand ihr gut und sie war die einzige auf dem Bild, die nicht lächelte. Feinhals blieb einige Sekunden stehen, lächelte wieder und stieg langsam zum dritten Stock empor. (...) An der Querseite im Treppenhaus war eine Muttergottesstatue in eine Nische gesetzt. Sie war aus Gips, frische Blumen standen in einer Vase davor; am Morgen waren Tulpen in der Vase gewesen, jetzt standen gelbe und rote Rosen da, mit knappen, kaum geöffneten Knospen. Feinhals blieb stehen (...) Feinhals blickte im Vorübergehen flüchtig auf den Jahrgang 1942; dort war wieder eine Kartök, sie hieß Szorna, aber sie fiel nicht auf." (363f)

Dreimal bleibt also Feinhals während seines "Emporsteigens" stehen: die Stationen sind der Reihe nach Marias Foto, Ilonas Foto und die Statue Marias, der Mutter Jesu. In der Beschreibung schiebt sich Ilonas Bild zwischen den beiden Maria-Abbildungen

ein. Ilona ist schöner als ihre Schwester und ihr Bild steht näher zu der Muttergottesstatue. Die drei Stationen ergeben eine Steigerung von der irdischen "Eva"-Maria über Ilona bis zur himmlischen Maria. Die Jungfrau Maria erscheint hier zugleich als Verkörperung der christlichen Liebe: Die Rosen, die vor ihr in einer Vase stehen, sind in der kirchlichen Symbolik eben Sinnbilder dafür. Die Verbindung zwischen Ilona und der Jungfrau wird noch betonter, als wir erfahren, daß die Blumen von Ilona in die Vase gesteckt wurden.

Diese Eigenschaften von Ilona reichen jedoch nicht aus, daß die Bedingungen für die Herausbildung einer Ereignisreihe mit Schlußgeschichte-Struktur als erfüllt betrachtet werden könnten. Ilona besitzt auch Eigenschaften, die in einem Widerspruch zu den Attributen der Gestalt der Muttergottes in der kirchlichen Auffassung stehen. "Früher hatte sie immer gedacht, es müßte schön sein, einen Mann und Kinder haben; sie hatte immer an beide zugleich gedacht, jetzt dachte sie nicht mehr an Kinder - nein, sie hatte nicht an Kinder gedacht, als sie ihn küßte und sich bewußt wurde, daß sie ihn bald wiedersah." (373)

Daß es zu einem Wiedersehen nicht mehr kommt, kann nicht nur dadurch erklärt werden, daß sich Ilona nicht eindeutig mit Maria identifizieren läßt. Man kann auch darauf hinweisen, daß Feinhals überhaupt jeder emblematischen Charakterisierung entbehrt. Solchermaßen kann die negative Steigerung unter dem hier zur Geltung gebrachten Gesichtspunkt in der Ereignisreihe, die

der zweiten Vorgeschichte zuzuordnen ist, nur durch die Attribute der Slowakin ausgedrückt werden. Die negative Steigerung heißt in diesem Zusammenhang also, daß die Slowakin über keine Maria-Eigenschaften verfügt. Dies wird dadurch nur betont, daß alle thematischen Elemente, die eine Verbindung zwischen der Jungfrau und der Slowakin herzustellen imstande wären und die früher irgendwie auf Ilona bezogen wurden, auch im Kapitel über Berczaba vorzufinden sind. In diesem Kapitel kommt eine Frau namens Maria ebenso vor, wie ein Muttergottesbild mit frischen Blumen geschmückt. Die Verbindung unter diesen Elementen ist jedoch eine andere. Das Mariabild befindet sich in einem Haus, das auch die Kneipe beherbergt und die Blumen stammen nicht von der Slowakin, sondern von der Wirtin Frau Susan. Sie möchte mit den frischen Blumen für die Jungfrau erreichen, daß ihre Tochter Maria, die die Geliebte von Peter eines im Haus untergebrachten Feldwebels geworden ist, nicht schwanger wird. Sie wird trotzdem schwanger, und die Einheit des Feldwebels wird durch Feinhals Truppe abgelöst. Eine - und zwar motivische - Verbindung läßt sich bloß zwischen der in "sündenhafte" Liebe gefallenen Maria und der Slowakin darstellen. Maria Susan singt gleich der Slowakin oft und schön; vor der Ankunft der Slowakin in Berczaba hört Feinhals Marias "traurigen Gesang" (420) zu.

In diesen Geschehnissen geht es also um eine Verweltlichung der thematisch religiösen Elemente oder der Elemente mit religiöser Valenz, um eine Aufsplitterung des Systems der Verbindungen, die in der früher behandelten Ereignisreihe

entstanden waren. Es geht also um eine negative Steigerung, die die Möglichkeit der Herausbildung der Struktur einer Schlußgeschichte immer unwahrscheinlicher erscheinen läßt.

Die bisher analysierten Ereignisreihen entsprechen bloß zwei Kapiteln in Wo warst du, Adam?, und zwar Kapitel 5 und 8. Dies kann uns um so mehr überraschen, weil die in Der Zug war pünktlich dargestellten Ereignisse fast ausnahmslos den drei Handlungsphasen zuzuordnen waren. Sind die den bisher unerwähnt gebliebenen sieben Kapiteln dargestellten Ereignisse demnach nur lose mit den bereits untersuchten verknüpft? Müßte man hier den Grund für den Tadel suchen, nachdem der Roman formlos sei und in voneinander unabhängigen Episoden zerfalle, im Gegensatz zu dem ersten Buch von Böll, das durchaus geformt sein und eine organische Einheit bilden sollte?

Wir wollen zu dieser Frage zwei Bemerkungen machen. Erstens wird auch der Zusammenhang zwischen dem 5. und dem 8. Kapitel, den wir mit Hilfe des Handlungsmodells entdeckt zu haben glauben, in der Literatur über den hier analysierten Roman von Böll nicht festgestellt. H. J. Bernhard, dessen Urteil wir notabene in den meisten Fällen maßgebend betrachten, behauptet sogar, daß das achte Kapitel "am lockersten mit dem Gesamtgeschehen verbunden" sei, und sieht in ihm bloß eine Variation auf das zentrale Thema des Romans, des Sinnlosen des Krieges.¹² (H. J.) Bernhard untermauert seine These damit, daß die Ereignisse dieses Kapitels aus dem Zusammenhang des Romans ge-

löst auch in einem selbständigen Werk, in einem Hörspiel dargestellt werden konnten. (Es war unter dem Titel Die Brücke von Berczaba am 8.1. 1952 im Hessischen Rundfunk gesendet.) Das freilich nur die eine Seite der Problematik. Ein Kapitel kann auch als selbständiges Ganzes bestehen - das achte schildert den Bau und die Sprengung einer Brücke sowie das Zustandekommen und Auflösen der Verbindung zwischen Feinhals und der Slowakin -, und doch nicht aus dem Roman herausgelöst werden, ohne dessen Struktur zu zerstören. Wie wir zu zeigen versuchten, ist das achte Kapitel nicht nur durch die Darstellung der Sinnlosigkeit des Krieges im Roman verankert. Es interpretiert die zweite Vorgeschichte des Handlungsmodells H_{B2} und dementsprechend ist seine Verbindung mit dem Vorangehenden viel konkreter und enger. Unsere Auffassung verneint freilich nicht, daß der Roman eine additive Struktur hat, indem auch durch die Verknüpfung zweier Vorgeschichten eine additive Struktur entsteht. Wir wollen auch nicht behaupten, daß die Ereignisse in Berczaba nicht das Sinnlose des Krieges ausdrücken. Wir sehen die Sinnlosigkeit jedoch nicht nur in der Verschwendung menschlicher Arbeit ausgedrückt, sondern auch in der spezifischen Böll-Struktur der Geschehnisse. "Sinnvoll" kann in diesem Sinne nur eine Ereignisreihe genannt werden, die über eine Schlußgeschichtenstruktur verfügt, in der die Begegnenden ihr Ziel, eine ewig dauernde Verbindung erreichen. Das Offen-Sein des Handlungsmodells H_{B2} signalisiert damit zugleich die "Sinnlosigkeit" der ihm zuzuordnenden Ereignisse.

Das Modell hilft uns zweitens auch bei der Klärung der

Frage: Warum ist es so schwer die strukturellen Zusammenhänge zwischen den Kapiteln 5 und 8 aufzudecken. Wir haben bereits darauf hingewiesen, daß das Zusammenknüpfen von zwei Vorgeschichten nicht bloß eine Addition bedeutet. Die Wiederholung ist eine Form der Steigerung. Es gibt jedoch positive und negative Steigerungen. Die negative Steigerung, wie sie im Roman Wo warst du, Adam? vorkommt, kann auch als Abbröckeln der Struktur definiert werden. Das heißt: Die Attribute, die in der die erste Vorgeschichte abbildenden Ereignisreihe Ilona und Feinhals charakterisierten, verteilen sich im Berczaba-Kapitel auf mehrere Gestalten (Frau Susan, ihre Tochter Maria, die Slowakin, der Feldwebel Peter und Feinhals). Dieses Verfahren: die Umkehrung der positiven Steigerung ist in der Literatur allgemein unüblich und ungewöhnlich. Viel öfter können wir Beispiele dafür finden, daß die zunächst lose vorkommenden Sachverhalte einer Textwelt im Laufe der Darstellung immer mehr in Beziehung gesetzt werden. Ein solches Beispiel ist auch Der Zug war pünktlich. Wir nehmen also an, daß man den Zusammenhang zwischen den beiden Kapiteln viel leichter erkennt, wenn das achte Kapitel dem fünften vorangehen würde. Dieses Spiel mit den Möglichkeiten der Umstrukturierung des Romans kann uns auch darauf aufmerksam machen, daß der Austausch der zwei Kapitel noch nicht zu der totalen Umkehrung der zwei Ereignisreihen, die die Vorgeschichten interpretieren, führte. Diese Ereignisreihen enden nämlich nicht mit der Trennung der entsprechenden Gestalten. Die Analyse des ersten historischen Romans ergab, daß die Gestalt, die die Figur F_a von H_{B1} interpretiert, nach der ersten Trennung ver-

wundet wird, nach der zweiten von Verwundung und vom Tod träumt und schließlich - in der Ereignisreihe mit Schlußgeschichtestruktur - desertiert und stirbt. Auch in dem zweiten historischen Roman verläuft es ähnlich: Feinhals als Interpret der Figur F_a von H_{B2} wird nach der ersten Trennung verwundet und er stirbt und desertiert nach der zweiten Trennung. Die Verwundung wird in dem sechsten, der Tod in dem neunten Kapitel, am Ende des Romans dargestellt. Auf Grund dieser Beobachtungen können wir unsere früheren Feststellungen in zweifacher Hinsicht ergänzen. Die erste Ergänzung gilt dem Umfang der durch die zwei Vorgeschichten strukturierten Ereignisse. Die Ereignisreihen, die die erste und zweite Vorgeschichte interpretieren, erstrecken sich auf je zwei Kapitel des Romans: Das fünfte und das sechste beziehungsweise das achte und das neunte Kapitel bilden unter diesem Aspekt eine Einheit. Die zweite Ergänzung betrifft das Problem der Steigerung. Sie ist im Vergleich zu dem Roman Der Zug war pünktlich nicht absolut negativ: Die Steigerung von Verwundung zum Tod finden wir ja in beiden Romanen vor. Die Parallelität beschränkt sich jedoch nur auf die Gestalten Andreas und Feinhals und nur auf die Tatsache der Verwundung und auf die des Todes. Die näheren Umstände des Todes und damit seine Funktion stimmen nicht überein, Andreas stirbt mit Olina, Feinhals stirbt ohne Ilona und allein. Feinhals wird nicht darum getötet, weil er desertierte; er ist Zufallsopfer der Feigheit und der ohnmächtigen Wut. Feinhals' Heimatdorf - wohin er gehen will - liegt im Niemandsland zwischen den Deutschen und Amerikanern. In der Nähe des Dorfes ist ein deutsches Geschütz

stationiert, dessen Befehlshaber Schniewind wütend beim Anblick der weißen Fahnen wird, die die Dorfbewohner, die amerikanische Besetzung erwartend, an ihre Häuser hinaushängen. Schniewind läßt die Häuser, die mit weißen Fahnen versehen sind, beschießen, und die letzte, siebente Granate trifft genau im Moment das Haus von Feinhals' Eltern, wenn er selber dort eintrifft. Um den sicheren Tod wissend denkt er noch: "Sinnlos (...) wie vollkommen sinnlos." (447) Und diese Worte als Kommentar aufgefaßt gelten nicht nur der Zufälligkeit des Todes auf der Ebene der Ereignisse; die Struktur selbst, in der dieser Tod den Schlußpunkt bildet, drückt Sinnlosigkeit aus. Feinhals' Tod entbehrt jedes Mystischen, im Gegensatz zu Andreas' Tod ist sein Tod - trotz der mystischen Valenz der Zahl sieben - profan, im Wertesystem der Textwelt ein sinnloses Verenden.

Eine strukturelle Eigenart von Wo warst du, Adam? ist im Gegensatz zu Der Zug war pünktlich, daß Ilona Kartökö als der Figur F_{b1} zugeordnete Gestalt durch die Trennung von Feinhals als einer der F_a zugeordneten Gestalten nicht aus der Ereignisreihe eliminiert wird. Die Ereignisreihe, die die erste Handlungsphase abbildet, vergabelt sich nach der Trennung von Ilona und Feinhals: wir können nicht nur das Schicksal Feinhals, sondern auch das von Ilona weiter verfolgen. Während wir über die Französin beziehungsweise über das Mädchen in Dortmund nach ihrer Trennung von Andreas nichts mehr erfahren, wird Ilona noch ein ganzes Kapitel, das siebente gewidmet. Diese Besonderheit des zweiten historischen Romans läßt sich da-

durch erklären, daß mehrere Eigenschaften von Ilona denen einer Schlußgeschichtenfigur entsprechen. Sie ist Trägerin jener Werte, die - samt der Erfüllung anderer Voraussetzungen - die Abbildung der Schlußgeschichte durch die Ereignisreihe mit der Begegnung von Feinhals und Ilona ermöglichten. Wenn es gilt, daß die Handlung erst durch die Begegnung der Schlußgeschichtenfiguren ihr geschlossenen Ende erreicht, dann kommt Ilonas Quasi-Entsprechung einer Schlußgeschichtenfigur auch darin zum Ausdruck, daß ihr Schicksal bis zum Endzustand - ihrem Tod - verfolgt wird, genau wie Olinas Schicksal in dem ersten historischen Roman.

Ilona kommt mit einer Gruppe der Getto-Juden in einem KZ an, dessen Kommandant Filskeit einer eigenartigen Liebhaberei frönt: er stellte einen Lagerchor auf, in dem von ihm ausgewählte Häftlinge sangen. Der frühere Bankangestellte Filskeit atudierte einst Musik und hatte den Chorgesang schon immer gern. Er war selber zunächst Chorleiter eines Männergesangsvereines, dann auch der eines Kirchenchores und lange bevor er Kommandant eines kleinen Konzentrationslagers sein konnte, widmete er sich "ganz seinen musikalischen Aufgaben innerhalb der Partei" (400) als Spezialist für Sprechchor, Männerchor und gemischten Chor. Neben der Musik galt nämlich sein Interesse der Rassentheorie - trotz seiner mittleren Statur und seiner schwarzen Haare, die die Nichtzugehörigkeit zu der Rasse, die er glühend verehrte, offensichtlich machten.

Als Ilona mit ihren Schicksalsgenossen in das Lager von Filskeit eintraf, fing man schon an, es zu "räumen", d. h. die

inhaftierten Juden zu ermorden. Trotzdem werden die Personalien der Neuankömmlinge in die Lagerkartei aufgenommen und Filskeit beginnt sein Auswahlzeremoniel mit Vorsingen und Punktbewertung. Ilona sang die Allerheiligenlitanei. "Sie sang schön, und sie wußte nicht, daß sie lächelte, trotz der Angst, die langsam höher stieg und ihr wie zum Erbrechen im Hals saß ... Seitdem sie angefangen hatte zu singen, war es still geworden, auch draußen, Filskeit starrte sie an: sie war schön - eine Frau - er hatte noch nie eine Frau gehabt - sein Leben war in tödlicher Keuschheit verlaufen - hatte sich, wenn er allein war, oft vor dem Spiegel abgespielt, in dem vergebens Schönheit und Größe und rassische Vollendung suchte - hier war es: Schönheit und Größe und rassische Vollendung, verbunden mit etwas, das ihn vollkommen lähmte: Glauben. (...) in ihrem Blick war etwas fast wie Liebe (...) Sancta Trinitas - Katholische Juden? dachte er - ich werde wahnsinnig. Er rannte ans Fenster und riß es auf: draußen standen sie und hörten zu, keiner rührte sich. (...) Sancta Dei Genitrix ... er nahm mit zitternden Fingern seine Pistole, wandte sich um, schoß blindlings auf die Frau, die stürzte und zu schreien anfang - jetzt fand er seine Stimme wieder, nachdem die ihre nicht mehr sang. 'Umlegen', schrie er, 'alle umlegen, verflucht - auch den Chor - raus mit ihm - raus aus der Baracke -' er schoß sein ganzes Magazin leer auf die Frau, die am Boden lag und unter Qualen ihre Angst erbrach..." (407f)

Diese Ereignisse beinhaltet also das siebente Kapitel, dessen wichtigste Stelle hier zitiert wurde. In der Analyse dieser

Ereignisse werden wir zunächst jene Sachverhalte in Betracht ziehen, die uns erlauben würden, Ilona als eine Gestalt zu deuten, die einer Schlußgeschichtenfigur zuzuordnen ist. An das Figurenpaar der Schlußgeschichte in H_{Bl} ist je eine Mittlerfigur motivisch verbunden, die zum Teil jene emblematischen Eigenschaften repräsentiert, über die das Figurenpaar in der Schlußgeschichte verfügen muß, um als solches zu funktionieren. Dementsprechend gehört Paul zu Andreas und Andreas' Tante zu Olina, wie wir es gezeigt haben. Ilonas strukturelle Position im Roman gleicht der von Andreas beziehungsweise von Olina, insofern auch sie mit einer Gestalt motivisch verbunden ist, die eine Mittlerfigur abbildet. Es handelt sich um einen Pfarrer, der "im Volk der 'Heilige' genannt" wird. (399) In der Textwelt erscheint der Pfarrer in Filskeits Umgebung. Der Pfarrer wohnte den Proben bei, als Filskeit noch einen Kirchenchor leitete, "und manchmal lächelte er leise und Filskeit haßte dieses Lächeln: es war das Lächeln der Liebe, einer mitleidigen, schmerzlichen Liebe. (...) Er dachte oft an dieses Lächeln, diese schemenhafte Strenge und diesen "jüdischen" Liebesblick, wie er es nannte." (399) Das Lächeln des Pfarrers trieb Feinhals vom Kirchenchor weg, der bei der Hitler-Jugend, bei der SA und SS Schutz und Tätigkeitsfeld suchte. Als Kommandant eines KZ's muß Feinhals aber in Ilonas Augen denselben "jüdischen Liebesblick" erkennen und damit wird er endgültig aus dem Reich der Musik vertrieben. Durch die Wiederholung wird aber auch die Heiligkeit des Pfarrers auf Ilona übertragen. Diese Deutung der Wiederkehr des "jüdischen Liebesblickes" kann mit emblema-

tiach auslegbaren Attributen von Ilona untermauert werden. Sie lassen Ilonas "Heilig-Sein" konkreter werden und nähern sie der Gestalt der Jungfrau. Im Konzentrationslager angekommen, verläßt Ilona den Möbelwagen mit ihrer Nichte Maria - so wird sie zuerst von Filskeit erblickt. In der Baracke, nach ihrem Alter gefragt, sagt sie: "Dreiundzwanzig".(406) Sie ist jedoch bereits über 30, wie wir es aufgrund ihres Klassenfotos ausrechnen können. Die falsche Angabe erhält einen Sinn, wenn wir uns erinnern, daß Ilona mit 23 für ein Jahr ins Kloster ging. Sie will also als Nonne sterben.¹³ Und schließlich wird sie in dem Moment ermordet, in dem sie gerade über Maria ("Sancta Dei Genetrix") singt. All diese Attribute von Ilona bilden freilich nur die notwendigen, nicht aber zugleich auch die hinreichenden Bedingungen dafür, sie einer Figur in der Schlußgeschichte zuzuordnen. Zwar hat sie in dieser Szene im Gegensatz zu der in Szentgyörgy keine Attribute mehr, die mit ihrer emblematischen unvereinbar wären, erfüllt sie ihrerseits in einer Hinsicht nicht die Bedingungen der Zuordnung zu einem Modell mit Schlußgeschichte: Sie trennte sich von Feinhals. In dem Möbelwagen, der die Juden ins KZ fuhr, denkt Ilona: "es war sinnlos gewesen, daß sie sich von diesem Soldaten trennte, den sie sehr gern hatte, dessen Namen sie nicht einmal genau wußte, es war vollkommen sinnlos." (404) Die gleichlautende Bewertung der Trennung und des Todes durch Ilona beziehungsweise Feinhals wird durch ihre gleichwertige strukturelle Position als gültig erwiesen: die Trennung mit Emblematisierung und der Tod ohne Emblematisierung ist gleichfalls "vollkommen sinnlos" (404, 447).

An der Rückkehr zu Feinhals wird Ilona letzten Endes durch Filskeit gehindert, gleichwie die Streife verhinderte, daß Feinhals auf Ilona in der Kneipe wartet. Durch die Trennung in zwei Phasen verdoppeln sich also auch die Gestalten, die die Konfliktfigur der ersten Vorgeschichte interpretieren. Die Varianten der Konfliktfigur in der Textwelt sind durch Motive verbunden. Dementsprechend besitzen der Kommandnat der Streife und der des KZ's übereinstimmende Charakterzüge. Über den ersteren erfahren wir: unter anderen: "Er tat alles mechanisch, wahrscheinlich machte es ihm wenig Spaß, aber er tat es, und er tat es konsequent und ernst." (377) Ähnlich klingt die Beschreibung von Filskeit: "Es war sein Ehrgeiz, alle Befehle korrekt auszuführen (...) es kam wohl nicht darauf an, daß man die Befehle gern ausführte, sondern daß man ihre Notwendigkeit einsah." (401f) Über die Streife lesen wir die Behauptung: "Diese Männer im Stahlhelm hatten den Tod in der Hand, er saß in ihren kleinen Pistolen." (377) Als Filskeit Ilona erblickt, "legte (er) seine entsicherte Pistole neben sich auf den Tisch". (402) In den gemeinsamen Eigenschaften dieser Gestalten können wir diejenigen Merkmale erkennen, die eine Gestalt zur Interpretation einer Konfliktfigur in Wo warst du, Adam? befähigen: die Funktion der Trennung wird in beiden Fällen von ernsten, beschränkt-pflichtbewußten, auch im Töten präzisen Männern getragen. Die Verallgemeinerung ist durchaus erlaubt, weil auch die Gestalten, die Konfliktfigur der zweiten Vorgeschichte interpretieren: Mück, der Feinhals abkommandiert und Schniewind, der ihn tötet, dieselben Eigenschaften haben. "Er (Feinhals) kannte Mück erst zwei Tage,

aber er hatte schon gemerkt, daß Mück es ernst nahm, sein schmales, dunkles Profil war starr von tödlichem Ernst." (419)
"Aber seit zwei Tagen war ein anderer Geschützfürer oben, ein Wachtmeister, der Schniewind hieß und der es sehr genau mit seinen sieben Granaten nahm." (439)

In diesem Zusammenhang fällt es auf, daß Filskeit mit seinen Textweltvarianten nicht nur Übereinstimmende, sondern auch von ihnen abweichenden Eigenschaften hat, und zwar solche, die im Wertesystem der beiden historischen Romane durchaus positiv bewertet werden. Wir denken an seine Liebe zur Musik. Die Musik kann, wie die Analyse des Romans Der Zug war pünktlich gezeigt hat, eine ähnliche Funktion in der Textwelt haben, wie die Mittlerfigur im Handlungsmodell: Sie stellt eine Verbindung mit jener Wertsphäre her, in der die emblematischen Attribute gedeutet werden. Dies erklärt die Liebe zur Musik von Gestalten, die das Figurenpaar in der Schlußgeschichte abbilden. Die Analyse des ersten historischen Romans hat auch gezeigt, daß nur wertvolle Musik die Mittlerfunktion übernehmen kann. Sie wird bei der Begegnung von Andreas und Olina zuerst zwar durch einen Schlager vertreten, sein Text ließ aber auch eine sakrale Deutung zu. Der Schlager wird dann durch Schuberts Musik, schließlich durch ein Bach-Motiv ersetzt. Wichtig ist unter dem Aspekt der Steigerung, daß Soldatenlieder wie "Wildbretschütz" und "Heidemarie" (114) nicht zu dieser Reihe gehören. Diese "alten, blöden, stumpfsinnigen Lieder" (113) stehen auch in Wo warst du, Adam? in Opposition zu den Nicht-Soldatenliedern. In der Berczaba-Szene

die die zweite Vorgeschichte abbildet, hört Feinhals dem "traurigen Gesang" von Maria zu. "Dann kamen sie (Mück und seine Einheit) vom Flußufer zurück, und er hörte sie singen. Es war traurig, diese vier Mann singen zu hören, es war ein jämmerliches, zerrissenes, sehr dünnes Quartett, des "Graue Kolonnen" sang."

(421) Der Kontrast, der zwischen der Schönheit des traurigen Gesangs und der Traurigkeit des jämmerlichen Singsangs besteht, stellt die Slowakin und die Soldaten einander gegenüber.

Diese Opposition in der Ereignisreihe, die zu der zweiten Handlungsphase zuzurechnen ist, hat ein Pendant in der ersten Handlungsphase. Wir meinen den Gegensatz zwischen dem Canto über die Jungfrau von Ilona und dem Gegröle der Soldaten, die sie mit dem im Möbelwagen ins Lager fahren. Die beiden Fahrer Schröder und Florin singen, um das Geklingel aus dem Wageninnern zu übertönen, das entstanden ist, als ein Unbekannter versuchte, Ilona zu verwalten. "Schröder sang. Er sang laut und kräftig, nicht sehr schön und nicht ganz richtig, aber mit inniger Teilnahme. (...) Ein Lied, das ihm besonders zu gefallen schien, war 'Heidemarie' (...) und Florin sang wieder. Er sang fast dieselben Lieder, die Schröder gesungen hatte, aber er sang offenbar am liebsten 'Graue Kolonnen', er sang dieses Lied am häufigsten." (394f) Filskeit fällt jedoch aus der Reihe der Gestalten, die Liebhaber der Soldatenlieder sind: "Gut, daß der Alte (Filskeit) uns nicht singen hört" (395) sagt Florin im Fahrersitz des Möbelwagens. Filskeits Leidenschaft gilt dem Chorgesang, der auch emblematisch zu deuten ist.

In erster Näherung geht es hier um die Verflechtung von

negativen und positiven Eigenschaften, d. h. um eine vielseitige, nicht schematische Darstellung des "negativen Helden". Auch Filskeits jene Eigenschaften, die ihn motivisch mit dem Kommandanten der Streife, mit Mück und Schniewind verbinden, könnten in einem anderen Kontext positiv bewertet werden. Das Pflichtgefühl, die präzise Ausführung von Befehlen sind Tugenden, die Carl Amery Sekundärtugenden nennt. "Ehrlichkeit - Sauberkeit - Zuverlässigkeit im Dienst - Arbeitsamkeit ... Tugenden also, die keine Ziele in sich enthalten, sondern auf bestimmtes Ziel zugeordnet werden müssen, um 'positiv' zu sein. Man kann pünktlich im Pfarramt oder im Gestapokeller erscheinen. (...) ich kann mir die Hände nach einem rechtschaffenden Arbeitstag im Kornfeld oder im Krematorium waschen. So konnte Himmler an seinen Mordkommandos rühmen, daß sie inmitten ihres schweren Dienstes verstanden, anständig zu bleiben." ¹⁴ Die Sekundertugenden, von der faschistischen Propaganda erfolgreich zu Primärtugenden erhoben, sind gleichzeitig bürgerliche - und gewissermaßen, im Sinne der nationalen Stereotypen - deutsche Tugenden. ¹⁵ Die Liebe zur Musik, die selbst ein hervorragendes Produkt der deutschen (bürgerlichen) Kultur ist, kann in diesem Zusammenhang als eine deutsche Tugend betrachtet werden. Nicht wenige haben darum angesichts des deutschen Faschismus die Frage gestellt, wie die Hervorbringer und Pfleger der abstraktesten von allen Künsten und die Steigbügelhalter und Verfechter der brutalsten aller Barbareien Söhne der selben Nation sein konnten. Sollte gerade der Drang, und zwar der schrankenlose, das Ferne des Zieles mißachtende Drang nach dem Erhabensten seinen extremsten

Gegenpartner mit sich bringen? Filskeits' Charakterzüge scheinen in diese Richtung zu weisen: "Er liebte die Musik zu sehr, um jene Spur von Nüchternheit aufzubringen, die dem Professional nicht fehlen darf." (398) Das Problem wirft literaturgeschichtliche Zusammenhänge auf: es ist unumgänglich hier an Thomas Manns Doktor Faustus (1947), an die Todesfuge aus dem Gedichtsband Mohn und Gedächtnis (1952) von Paul Celan zu denken, an Problemkreise der deutschen Geistesgeschichte, die in diesen Werken berührt werden.

Wir wollen uns jetzt nur auf den zweiten historischen Roman von Böll beschränken und den Zusammenhang zwischen Musik und Brutalität in diesem Werk untersuchen. Eine genauere Analyse zeigt, daß die Musik für Filskeit zunächst keine vermittelnde Funktion hatte: sie repräsentierte keine Werte außer sich, sie war ohne Bedeutung und mit sich selbst identisch. Die Reproduktion von Musik erfordert für ihn darum Sekundärtugenden wie die Genauigkeit, die sich keinem bewertbaren Ziel unterordnet, an sich weder positiv, noch negativ ist. Das Fehlen solcher Ziele bei einem Chorleiter fällt jedoch negativ aus: es verdirbt die Lust am Singen: "Die Sangesbrüder fürchteten ihn wegen seiner Genauigkeit, kein falscher Ton entging ihm, er brach in Raserei aus, wenn jemandem eine Schlampigkeit unterlief. und es war eine Zeit gekommen, in der diese biedereren und braven Sänger seiner Stränge überdrüssig wurden und einen anderen Chorleiter wählten." (399) Filskeit erahnt als Leiter eines Kirchenchores zum ersten Mal, daß Werte in der Musik sein sollen, die durch Genauigkeit und Fleiß allein unerreichbar sind: "Das Lächeln des 'Heiligen' schien zu sagen: Zwecklos, zwecklos." (399)

Er macht sich auf die Suche nach Werten, die für ihn durch die Musik zugänglich sein könnten und schreibt eine längere Arbeit unter dem Titel "Wechselbeziehung zwischen Chor und Rasse" (400). Die Wechselbeziehung zwischen Musik und Schönheit, Größe, rassischer Vollendung erlebt er freilich in sich selbst nie: Diese Werte werden durch die Musik in der Textwelt erst dann getragen, wenn die Liebe zu ihr mit dem Glauben gepaart ist. Dessen wird sich Filskeit mit einem Schlag bewußt, als er Ilonas Gesang hört und Ilonas Lächeln sieht, das in ihm das "zwecklos, zwecklos"-Lächeln des 'Heiligen' in Erinnerung ruft. Ilonas Gesang demonstriert, daß eine Wechselbeziehung in der Textwelt zwischen Musik und Religion besteht, und in diesem Sinne beraubt sie ihn der Musik. Erst in diesem Augenblick verfällt er ganz der Barbarei, wird zum Töten befähigt. Und er tötet nicht nur Ilona, er läßt den ganzen, nunmehr gehaßten Chor der Häftlinge auch niedermetzeln.

Bevor wir die Analyse der Ereignisse, die den zwei Vorgeschichten von H_{B2} zuzuordnen sind, abschließen, müssen wir noch über diejenige Gestalt sprechen, die neben Feinhals die Figur F_a interpretiert. Sie ist keine "vollwärtige" Variante von Feinhals. Sie tritt nur in einer Szene auf. Ihre Funktion ist ironisierend eine Möglichkeit aufzuzeigen, das Schicksal der Interpretanten des Figurenpaares in der ersten Vorgeschichte zu parallelisieren.

Die Gestalt heißt Finck und sein Schicksal wird in dem sechsten Kapitel dargestellt. Wir haben bereits darüber gesprochen, daß das fünfte und sechste Kapitel in dem Text des zweiten histo-

rischen Romans eine Einheit darstellen. In ihnen wird - unter anderen - die die erste Vorgeschichte abbildende Ereignisreihe: die Begegnung, Trennung und Feinhals Verwundung geschildert. Wir haben ferner gezeigt, daß auch das siebente Kapitel zu dieser Einheit gehört, in dem wir Ilonas Tod erfahren. Das sechste und siebte Kapitel sind aufgrund des Handlungsmodells als Parallelkapitel zu betrachten, da sie das Schicksal der Gestalten zeigen, die einerseits der Figur F_a , andererseits der Figur F_b zugeordnet sind. Diese Parallelität zeigt sich auch in der Gleichzeitigkeit des in den beiden Kapiteln dargestellten Geschehens und in der Ähnlichkeit der Umstände, in denen die leidenden Personen den Ort ihrer Verwundung beziehungsweise ihres Todes erreichen. Die Juden und die deutschen Soldaten fahren in gleicher Weise in einem Möbelwagen ihrer Bestimmung entgegen. Bloß die Farbe der Wagen, wann auch nicht ohne Symbolik, ist unterschiedlich. Der Möbelwagen der Soldaten zeigt die Farbe des Blutes, der der Juden trägt die der Hoffnung: Der eine ist also rot, der andere dagegen grün. Innerhalb der Parallelität gibt es jedoch über die Abweichung in den Möbelwagenfarben hinaus auch weitere Unterschiede. Wir haben bereits auf den Kontrast zwischen Ilonas schwerem Tod und Feinhals leichter Verwundung hingewiesen, auf den Gegensatz zwischen dem Tod einer Märtyrerin und der Verwundung eines Landsers durch Glassplitter einer Weinflasche. Es fragt sich nun, ob dieser Gegensatz durch die Einführung der Gestalt Finck als Feinhals Variante in der Textwelt vertieft oder aufgehoben wird.

Es scheint zunächst, daß das Letztere der Fall ist. Finck

stirbt an der Front wie Ilona im Lager. Diese Übereinstimmung wird freilich erst dann relevant, wenn wir einerseits unsere Feststellung über die Beziehung zwischen Feinhals und Finck in der Textwelt auch durch die Aufdeckung motivischer Eigenschaften fundieren können, und es uns andererseits gelingt nachzuweisen, daß Fincks Tod ebenso emblematisch zu deuten ist wie der Ilonas.

Was das erste Problem betrifft, können wir festhalten, daß es eine Verbindung zwischen Feinhals und Finck bereits auf der Ebene der Ursache und Wirkung gibt: Die Glassplitter, die Feinhals verwunden, stammen von Weinflaschen, die Finck in einem Koffer mit sich trug. Viel wichtiger ist unter dem Aspekt der Varianten Frage, daß Finck und Feinhals gleichfalls von einer Granate getroffen sterben und unter ganz ähnlichen Umständen. Dies wird dadurch nur noch betont, daß Feinhals unmittelbar vor seinem Tod Fincks Familie besucht und in seinem Gedächtnis Fincks Tod noch einmal lebendig wird. Fincks Tod ist genauso zufallsbedingt wie der von Feinhals. In Wien gingen zwei Offiziere die Wette ein, ob man sich an Ort und Stelle noch Tokajer Wein besorgen kann und schickten aus der Kantine den Unteroffizier Finck, ihn zu kaufen. Er wurde auf dem Rückweg jedoch in den roten Möbelwagen gezwungen und mit seinem Koffer an die Front gebracht. Er trug die Ursache seines Todes sozusagen mit sich - das Wort "Koffer" bedeutet in der Soldatensprache "Granate" -, es kommt jedoch auch auf den Inhalt des Koffers an. Und damit berühren wir bereits unser zweites Problem. Die ganze komplizierte Konstruktion, die die Tatsache glaubhaft machen soll, daß sich ein Soldat mit einem

Koffer voll mit Weinflaschen in der vordersten Linie herumtreibt, hat die einzige Funktion, die Darstellung des Ineinanderfließens - einer Art der Verwandlung - von Wein und Blut. Nach dem Einschlag der tödlichen Granate kriecht Feinhals zu Finck, um zu sehen, was ihm passierte. Es ist in der Nacht. "Hallo, sagt Feinhals leise, er roch den starken süßlichen Dunst einer Weinpflanze, zog die Hände zurück, weil sie in Glassplitter packten, tastete vorsichtig, an den Schuhen anfangend, hoch (...) bis er in Blut packte - das war kein Wein, er zog die Hand zurück und sagte leise: 'Ich glaube, er ist tot.'" (384) Diese Verwandlung des Weins ist nicht sakral: obwohl die Beschreibung die Möglichkeit einer emblematischen Auslegung besitzt, wird eine solche Auslegung durch den Kontext unmöglich gemacht. Der Wein, den Finck um jeden Preis mitschleppen will, macht aus dem Unteroffizier keinen Märtyrer sondern das Opfer einer Dekundärtugend, des blinden Pflichtgefühls. Der Kontext ironisiert die an sich sakrale Verwandlung vom Wein zum Blut und damit wird der Gegensatz zwischen Fincks Tod und Ilonas Tod nicht aufgehoben: im Gegenteil, nur um so mehr unterstrichen.

4.5. Gestalten, die den Figurenpaaren in den Parallelhandlungen entsprechen

Nach dem Abschluß der Analyse der Ereignisse, die den zwei Vorgeschichten von H_{B2} zuzuordnen sind, können wir feststellen daß wir vier Kapitel - und zwar die ersten vier - von den neun des Roman Wo warst du, Adam? noch gar nicht behandelt haben.

Wir können sogar nicht einmal die Erörterung des sechsten Kapitels als zu Ende geführt betrachten. Es endet nämlich nicht mit Fincks Tod und Feinhals Verwundung, sondern mit dem Tod des Oberleutnants Dr. Greck. Die Plazierung seines Sterbens ans Ende des sechsten Kapitels ist nicht von ungefähr: Das tragikomische Verenden des Oberleutnants ist eine Variation auf das von Finck und von Feinhals am Ende des Romans. Die Darstellung seines jämmerlichen Krepierens ist an sich eine traurige Parodie auf das Thema des Heldentodes: Während Dr. Greck nach der verlorenen Schlacht hinter der Gefechtslinie in einer Sammelstelle aufgerufen wird, seinem Orden zu übernehmen, zwingt eine schwere Kolik ihn, in einem Dorf zu bleiben, das unter dem direkten Beschuß feindlicher Panzer steht. Am Hof eines Hauses "hockte (er) sich an die kleine Mauer, die die Jauchegrube einfaßte (...) er konnte nicht richtig sitzen, die einzig erträgliche Position war die, vollkommen gekrümmt dazuhocken (...) Eine Granate schlug in die Jauchegrube, eine Welle ergoß sich über ihn und tränkte ihn völlig mit dieser widerlichen Flüssigkeit, er schmeckte sie auf seinen Lippen und weinte heftiger (...) Er weinte noch, als ein Geschloß den Stützbalken einer Scheunenüberdachung durchschlug und das große hölzerne Gehäuse mit seinen Ballen gepreßten Stroh ihn unter sich begrub." (391f) Jauche, Dreck, Heu und Stroh statt des Ährenfeldes, auf das der Heldentod nach den Reklambildern des Krieges (cf. Der Zug war pünktlich, 89) zu sterben ist und die Metamorphose der Jauche ins Blut ist die Verwandlung, die während des Zerbrierens des Krieges immer wieder stattfindet. In diesem Sinne variiert und ergänzt der Tod von Greck den von Finck. Die Be-

ziehung zwischen dem Hinscheiden beider wird auch dadurch betont, daß es in der gleichen "unvorschriftsmäßigen" (385) Körperhaltung erfolgt, während die herabstürzenden Balken und Ballen auf Feinhals Tod unter herabstürzenden Steine in und dem weißen Tisch-tuch seiner Mutter verweisen.

Oberleutnant Dr. Greck dessen Name eine Anspielung auf das Wort "Dreck" enthält, ist nicht bloß eine Textweltvariante von Feinhals aus Weidesheim, wie es Finck aus Heidesheim eine ist. Er interpretiert eine Figur F_a in einer der drei Parallelhandlungen in H_{B2} . Da die Figuren der Parallelhandlungen paarweise an die Figuren F_a und F_b der Böll-Handlung anknüpfen, müssen wir mindestens eine Gestalt als Interpretanten von F_b in der Textwelt aufzeigen, eine Gestalt also, der Greck begegnet und von der er sich trennt.

Es gibt von ihnen sogar zwei; d. h. der eine Teil des Figurenpaares in der Parallelhandlung wird durch die Varianten F_{b1} und F_{b2} vertreten. Es handelt sich um zwei Frauen.

Die erste wird von Greck besucht, weil der Vater ihm geraten hatte, "er müsse sehen, mindestens einmal im Monat zu einer Frau zu gehen." (359) Das Stelldichein verläuft lustlos, die schlecht riechende Frau und alles, was nach der Affäre geschieht: der Verkauf der Militärhose bei einem alten jüdischen Schneider, das Schiffschaukeln auf dem Marktplatz, der Kauf von Aprikosen bei einer alten Marktfrau, das Trinken in einer schmutzigen Kneipe ekelt ihn an. Es gibt jedoch eine Ausnahme: die Frau, die er in der Kneipe traf. In der Beschreibung des Mädchens tauchen auf der Ebene des Vergleichs schwach Maria-Attribute auf,

wenn auch das Vergleichene einen Kontrast dazu abgibt: "Er sah sie nur undeutlich, ihr Kleid schien rot zu sein, in diesem dicken, grünlichen Licht sah es farblos aus, deutlich sah er nur ihr sehr weißes, geschminktes Gesicht mit dem grell aufgezichneten Mund. Der Ausdruck ihres Gesichts war nicht zu erkennen, ihm schien, als lächele sie ein wenig, aber vielleicht täusche er sich; sie war kaum zu erkennen. Sie hielt einen Geldschein in der Hand, sie hielt ihn ganz gerade, wie ein Kind, wie sie eine Blume oder einen Stock gehalten hätte." (357f) Nicht nur die Gottesmutterstatuen-Attribute und das Geld in der Hand stehen in Opposition miteinander, sondern auch das fast unsichtbare Lächeln mit der später in den stark geschminkten Mund gesteckten Zigarette. Diese Elemente der Beschreibung sind Motive, die sich mit anderen Eigenschaften kombinieren und dann in der Beschreibung von Ilona und der Slowakin wiederkehren. Die Ambivalenz der Erscheinung diese Frau wird dadurch gesteigert, daß weder Greck noch der Leser im Augenblick ihres Auftritts mit Bestimmtheit wissen kann, daß sie auch eine Prostituierte ist. Der Ursprung des Geldes in ihrer Hand wird erst später eindeutig. Zur weiteren Steigerung der Ambivalenz trägt das Erscheinen der Farben Grün und Rot bei, die in der Textwelt sonst und betont mit Ilona und Feinhals verknüpft sind. Im Falle von Ilona können wir nicht nur an die Farbe des Möbelwagens denken. Auch ihr Mantel, den sie bei der Trennung von Feinhals trägt, ist grün und in dem sie "hübscher aussah, als in ihrer rötlichen Weste." (370) (Die verschwommene Farbsymbolik kann übrigens im ganzen vierten Kapitel verfolgt werden. Es beginnt ja mit der Beschreibung zweier Farbflecken, der röt-

lichgelben Aprikosen und der grünen Gurken auf dem Marktplatz und endet mit dem Auftauchen eines Aprikosenwagens.)

In der Beziehung zwischen Greck und der ersten Prostituierten und zwischen Greck und der zweiten Prostituierten sehen wir eine Variante der Beziehung zwischen Feinhals und der Slowakin beziehungsweise der zwischen Feinhals und Ilona. Die Wertinhalte der Liebe bleiben hier jedoch im Dunkeln oder werden nur mittelbar angedeutet. Die Begegnungen und Trennungen ergeben sich als Ergebnis der Erziehung der Eltern. Greck hat einmal schon in seiner Jugend versucht, sich von der Macht der Eltern, die ihn im physischen Sinne des Wortes zugrunde gerichtet hat, loszulösen: Seine Magenkrankheit ist auf anhaltenden Nahrungsmangel zurückzuführen, an dem seine übertrieben sparsame Mutter schuld ist. Seine jetzige Aufruhr gegen seine Erziehung ist wieder kleinlich und letzten Endes selbstvernichtend. Um viel Aprikosen zu kaufen, um endlich einmal viel Obst zu können, verkauft er - trotz aller inneren Hemmungen - seine Militärhose, und ausgerechnet an einen Juden. (Die "Vermessenheit" dieser Tat können wir mit Feinhals Liebe zu der Jüdin Ilona massen. Die beiden jüdischen Gestalten werden dann auch auf der Ebene des Geschehens zusammengeführt: der Schneider, der die Hose von Greck kaufte, rettet Ilona im Möbelwagen vor ihrem Angreifer.)

Dr. Grecks Rebellion erreicht ihren Höhepunkt, wenn der Oberleutnant, fern von den Eltern auf dem Marktplatz einer ungarischen Kleinstadt einem seiner seit den Kinderjahren unterdrückten Verlangen nachgibt und schiffschauelt. In der traurig-lächer-

lichen Revolte drückt sich jedoch eine größere Sehnsucht aus: sein Schiffschaukeln, das Nachholen versäumter "Himmelfahrten" der Jugend entbehrt nicht jeder Symbolik: "die Welt war verändert. Einmal bestand sie nur aus ein paar schmutzigen Brettern mit breiten Rillen dazwischen, und beim Rückflug hatte er den ganzen Himmel für sich." (351)

Die erste Parallelhandlung wird also von Ereignissen in dem vierten und sechsten Kapitel interpretiert. Wir haben noch die ersten drei Kapitel zu untersuchen.

Im dritten Kapitel sind die Gestalten dargestellt, die dem Figurenpaar in der zweiten Parallelhandlung zuzuordnen sind. Es handelt sich um einen deutschen Feldwebel, Alois Schneider und um eine ungarische Bäuerin Szarka. Wir wollen hier dieses Kapitel nicht eingehend analysieren: Die Struktur der in ihm geschilderten Ereignisse und ihre Funktion sind mit Hilfe des Handlungsmodells H_{B2} und aufgrund der bisher gemachten Erörterungen leicht aufzudecken. Das Geschehnis in einem Satz: Schneider verliebt sich in Szarka und als er sie küßt, weiß er schon daß er abkommandiert wird. Die Darstellung ermangelt jede Art von Emblematis. Szarka ist indessen mehr mit Ilonas Gestalt verwandt, als die Personen im vierten Kapitel. Sie hat mit Ilona eine Eigenschaft betont gemeinsam: Szarka ist "kühl und von einer kaum spürbaren Zärtlichkeit" (330); Ilona hat eine "strenge Zärtlichkeit". (364)

Das dritte Kapitel ist übrigens - was Anfang und Ende be-

trifft - ebensowenig durch die Liebeszene strukturiert wie das bereits behandelte vierte und achte Kapitel. Das verleiht auch diesem Kapitel eine gewisse Selbständigkeit. Die Rahmengeschichte um Schneiders und Szarkas Begegnung und Trennung enthält das auch in seiner Zufälligkeit sinnlose Sterben deutscher Soldaten. Sie variiert also das Thema des sechsten und des neunten Kapitels. Konkret geht es um die hektische Evakuierung einer als Lazarett gebrauchten Schule, in der Schneider Dienst hat und die von Szarka mit Obst beliefert wird. Ein Arzt entschließt sich, bei den transportunfähigen Verletzten zu bleiben und auch Schneider bleibt zurück. Als die feindlichen Panzer ankommen, geht ihnen Schneider mit der Rotkreuzfahne entgegen. Er tritt auf einen liegengebliebenen Blindgänger, der explodiert. Die russischen Panzer beschließen das Gebäude, das alle unter sich gräbt. Unschwer läßt sich in dieser Szene der unausweichliche Tod von Greck und Feinhals erkennen.

Das zweite Kapitel spielt in einem Krankenhaus in Rumänien. Im Mittelpunkt steht Oberst Bressen, aus dessen Gesichtspunkt wir die Ereignisse erfahren. Er hat zwar nur eine leichte Kopfverletzung, will aber nicht geheilt werden. "... nichts wollte er hören, nichts sehen von diesem Regiment, das ihm unter seinen Händen auseinandergefallen war wie Zunder". (321) Er ist von niemanden anzusprechen, er starrt ständig ein Bild an der Wand an. Ob er bloß simuliert? Die Ärzte können nicht umhin, ihn ins Hinterland, nach Wien zu schicken. Es geht hier nicht um die Darstellung dessen, wie sich ein Oberst von seinen geschlagenen Sol-

daten, von seiner Truppe entfernt: Den Kern des Geschehens um Bressen bildet den Gegensatz zwischen dem Typus seiner früheren Geliebten und der Madonna in ihrem himmelblauen Mantel.

Seit seiner Verwundung wiederholt Bressen immer wieder die Worte "Sekt ... kühlen Sekt" und "eine Frau, eine kleine Frau" (320 bzw. 322.) Sie verweisen auf Bruchstücke von Erinnerungsbildern aus der Vorkriegszeit, als er Neureichen Benimmfragen erklärte und mit ihren Frauen kurzlebige Abenteuer einging. Als man die Wiederaufrüstung von Deutschland begann, zog er die Uniform an, und lehrte statt Benimmregeln die Heeresdienstvorschrift. Und jetzt gelingt es ihm, die Bilder der Niederlage mit den der Vorkriegszeit zu verdrängen. In dem Augenblick aber, als man ihn zum Transport aufhebt, erscheint vor ihm anstelle von einer kleinen Frau plötzlich die Jungfrau: Er fühlt sich gezwungen, das Bild der heiligen Maria anzusehen. Es ist ihm widerwärtig und trotzdem hält es ihn gefangen: "Er konnte an nichts denken, was ihn abgelenkt hätte" (324), die Welt vom Sekt, von den kleinen Frauen und Garnisonen löst sich auf einmal auf, und Bressen ist "geheilt" durch Maria in die Welt der Niederlage, in die Gegenwart gestoßen. "Dieses Bild war unglaublich, er konnte sich nicht erklären, wie es hierherkam." (324) Er kann sich vom Bild erst lösen, wenn die Soldaten ihn auf einer Bahre wegtragen.

In der kurzweiligen und kurzzeitigen Affären mit den kleinen Frauen und in der Begegnung mit und der Trennung von der heiligen Maria können wir leicht die Interpretation der dritten Parallelhandlung von H_{B2} erkennen. Im Vergleich zu den anderen Gestal-

ten, die in dieser Textwelt ebenfalls der Figur F_a in der Parallelhandlungen entsprechen, zeigt Bressen einige Besonderheiten auf, die nicht mit seinem Rollenfach zu vereinbaren sind, beziehungsweise die ihn motivisch mit Gestalten verbinden, die einem anderen Rollenfach unterzuordnen sind.

Nur die Zerstörung der Bindung an das Bild der heiligen Maria erfolgt von außen, und dies ist auch von ihm gewünscht; die Ursache der Kurzlebigkeit seiner Liebesverhältnisse trägt er in sich selbst: "Er hatte viele Abenteuer (...) - mit den verschiedensten Frauen -, aber keine einzige von diesen allen war je ein zweites Mal zu ihm gekommen oder mit ihm gegangen", (322) Bressen, indem er Widerwillen gegen sich in den Frauen weckt, scheint hier zugleich der Interpretant von den Figuren F_a und F_c zu sein. Diese Einsicht kann auch dadurch erhärtet werden, daß Bressens Eigenschaften mit denen der Interpretanten von Konfliktfigurvarianten zu vergleichen sind. Mück läßt z. B. gerne Exerzierübungen ausführen. Bressen ist gerade ein Meister in der Führung solcher Übungen. Schniewind will nicht einmal am Ende des Krieges die Niederlage annehmen. Bressen gehörte 1944 zu den wenigen, die vor jeder neuen Schlacht noch an eine Wende der Kriegslage glaubten. Die engste Beziehung besteht freilich zwischen Filskeit und Bressen. Die erfolgreiche Laufbahn des Privatlehrers für gutes Benehmen trägt ähnliche Züge wie die Karriere eines nichtprofessionellen Chorleiters in der SS. Filskeits Verblendung und rassistische Vorurteile sind auch bei Bressen vorzufinden. Vor der Schlacht, die in dem ersten Kapitel geschildert wird, sagt er seinen müden und hungrigen Soldaten: "Wir müssen sie jagen, diese

Schlappohren, jagen in ihre Steppe zurück." (310) Am wichtigsten ist jedoch die Ähnlichkeit der Situation, in der sich Filskeit Ilona mit Maria-Attributen und Bressen dem Bild der heiligen Maria begegnet. Ihre Reaktion ist der Haß, dem eine staunende Überraschung vorangeht. Gibt es katholische Juden, fragt sich Filskeit. Und Bressen: "Er wußte nicht, ob sie in einer Schule oder in einem Kloster waren, aber das es in Rumänien Katholiken gab, hatte er noch nie gehört. In Deutschland gab es welche, er hatte davon gehört - aber in Rumänien!" (324) (Die Erwähnung der Schule und des Klosters weist auch auf Ilona hin.)

Zusammenfassend können wir also feststellen, daß die Ereignisse, die die dritte Parallelhandlung abbilden, die Geburt eines Konfliktsfigurinterpretanten zeigt. Eine Gestalt, die unfähig ist, dauernde Verbindungen mit seinen Mitmenschen einzugehen, muß Eigenschaften besitzen, die mit Interpretanten der Konfliktsfigur übereinstimmen. In diesem Sinne kann Bressen neben seiner F_a -Funktion in den Ereignissen zugleich auch Interpretant einer Mittlerfigur in der Parallelhandlung für Konfliktsfigurvarianten der Handlung betrachtet werden.

Aus der Sicht des Modells hat das erste Kapitel keine weitere Funktion, als die Gestalten auftreten zu lassen, die in den späteren Kapiteln nacheinander in den Vordergrund treten. Die zentrale Gestalt ist freilich bereits hier Feinhals, ein deutscher Soldat unter den vielen Schicksalsgenossen, eingeschlossen in der militärischen Hierarchie und ausgeliefert der Kriegsmaschinerie. Am Anfang des Romans stehen Tausend Mann vor dem General in Reih

und Glied. Das ist die letzte Inspektion vor einem Gegenangriff. Der Regiment löst sich nach der Inspektion in immer kleineren Einheiten auf, als Letzter bleibt der einsame Feinhals da, der beim ersten Sturmangriff verwundet wird. Zweifelsohne vertritt er, der die Figur F_a von H_{B2} interpretiert, in der Textwelt den biblischen Adam des Romantitels und des ersten Mottos. Seine Gefährten sind Finck, Schneider und Greck, die die Interpretanten der Textvarianten von Feinhals beziehungsweise der Varianten von F_a abbilden. Feinhals und seine Gefährten verkörpern Adam, insofern sie achtlos auf die Werte leben, die die heilige Maria repräsentiert. Für ihre Abgewandtheit ist der Krieg kein Alibi: Die religiösen Werte Liebe, Hoffnung und Glaube sind auch in dem Krieg gültig. Sie werden durch weibliche Gestalten vermittelt, die Trägerinnen dieser Werte oder ihrer profanen Wert-Varianten sind. Wir denken an die zweite Prostituierte in der Kneipe, an Szarka, an die Slowakin und vor allem an Ilona. Feinhals' Ahnung um die Wichtigkeit dieser Werte wird am Ende des Romans zur Gewißheit. Seine Erkenntnis wird im Laufe der Ereignisse in kleinen Aktionen vorbereitet, in der er langsam Ilonas Rolle übernimmt. So ordnet er zum Beispiel in Barczaba - Ilona letzte Tätigkeit in dem Gymnasium von Szentgyörgy nachvollziehend - die Blumen in der Vase vor dem Bild der heiligen Maria. Der Wiederholungscharakter dieser Geste wird dadurch betont, daß beide Szenen abends um 7 Uhr spielen. Nach solchen vorbereitenden Gebärden kommt er kurz vor seinem Tod, und damit auch zu spät für das Leben in dieser Welt zu der Einsicht: "Aber sie (Ilona) schien gewußt zu haben, daß es besser war, nicht sehr alt zu werden und sein Leben nicht auf eine Lie-

be zu bauen, die nur für Augenblicke wirklich war, während es eine andere, ewige Liebe gab. Sie schien vieles gewußt zu haben, mehr als er, und er fühlte sich betrogen, weil er jetzt bald zu Hause war." (446)

Zum Schluß und im Zusammenhang mit der Adam-Problematik können wir also festhalten, daß die Handlung des zweiten historischen Romans durch die Ereignisreihe aus dem ersten Buch Moses, mit Adams Sündenfall nicht interpretiert werden kann. Der Hinweis auf Adam will im Sinne des ersten Mottos verstanden werden. Gleichzeitig hat sich gezeigt, daß die so aufgefaßte Adam-Problematik in einer solchen Ereignisreihe näher bestimmt wird, die ein Handlungsmodell abbildet, das mit dem ersten historischen Romans vergleichbar ist.

5. Vergleichende Betrachtung der beiden historischen Romane

Vergleichen wir die Interpretanten der Figur F_a und H_{B1} und von H_{B2} , dann zeigt sich Feinhals' Adam-Rolle darin, daß er nicht diejenigen emblematischen Eigenschaften besitzt, auf Grund derer er einer Figur F_a in der Schlußgeschichte zuzuordnen wäre. Dies bedeutet jedoch nicht, daß die emblematische Figur aus dem Modell völlig fehlt. Wir haben gezeigt, daß die F_{b1} mit einer solchen verknüpft wird. F_{b1} verfügt darüber hinaus auch über eine Mittlerfigur. Diese Asymmetrie in der ersten Vorgeschichte von H_{B2} scheint für uns die These zu unterstützen, daß die Bedingungen für das Zustandekommen einer geschlossenen Handlung sowohl

im Falle des ersten als auch im Falle des zweiten historischen Romans von Böll identisch sind. Würde keine Figur des Figurenpaares der ersten Vorgeschichte von H_{B2} die Bedingungen erfüllen, die zum Zustandekommen einer Schlußgeschichte nötig sind, dann könnten wir kaum - weil ohne jegliches Anzeichen - annehmen, daß das Fehlen der Schlußgeschichte in H_{B2} in der fehlenden emblematischen Eigenschaften der einen Figur des Figurenpaares begründet ist. D. h. erst die aufgezeigte Asymmetrie der ersten Vorgeschichte von H_{B2} deutet uns an, daß die Aufbauprinzipien des Böllschen Handlungsmodells seit dem Werk Der Zug war pünktlich keine Modifizierung erlitten; was verändert wurde, ist bloß die konkrete Realisierung. Durch die Asymmetrie hat die der Figur F_a entsprechende Gestalt die Möglichkeit zur Erkenntnis, daß sie sich nach den falschen, ihre - die F_{b1} interpretierende - Partnerin sich aber nach den richtigen Werten richtet. Feinhals' Gedanken unmittelbar vor seinem Tod über Ilona sind der Beweis, daß diese Erkenntnis in der Textwelt auch realisiert wird. Ihre Formulierung findet ihre Parallele in Der Zug war pünktlich. Da war sich Andreas bewußt, daß die Sicherheit des Individuums, sein Zuhause nicht in den entfernten Bergdörfern zu suchen ist, sondern hinter dem Horizont. Hier muß Feinhals am Beispiel von Ilona plötzlich erkennen, daß sein Zuhause nicht das elterliche Haus ist, daß Ilona das wahre Ziel erreicht hat.

Nach dem Abschluß der Analyse können wir auch einige Fragen beantworten, die eingangs offen bleiben mußten. Was Balzers Auffassung über die Mottos betrifft, haben wir festgestellt, daß er

den Krankheitscharakter des Krieges fälschlicherweise dem Gedanken im Haeckerschen Motto gegenüberstellt, nach dem der Mensch unter allen Umständen für seine Taten verantwortlich ist. Balzer stützt sich dabei nicht ausschließlich auf die Mottos. Wie wir gesehen haben, unterstützt er seine Behauptung mit der Deutung des Romans: "Der Text ist durchaus zu lesen als Illustration der Aussage Saint-Exupéry's: der Krieg als Krankheit, als menschenvernichtende Epidemie, als Schicksal auch, gegen das der Einzelne nichts ausrichtet." ¹⁶ Dies trifft keineswegs auf alle Gestalten in der Textwelt des Romans zu: Ilona bildet in diesem Zusammenhang nach unserer Analyse eine Ausnahme. Indirekterweise wird dies später auch von Balzer anerkannt. Er stellt nämlich fest, daß zwei verschiedenen Antworten - die von Ilona und die von Feinhals - auf die Frage der menschlichen Selbstverwirklichung im Roman gegeben werden. Wir teilen aber auch seine modifizierte Ansicht darin nicht, daß es im Roman nicht klar entschieden wird, welche Antwort die richtige sei. Auf Grund unserer Deutung ist sie eindeutig. In der Textwelt erhält Ilonas Verhalten eine positive Bewertung. Der zweite historische Roman enthält den "Aspekt der Rechtfertigung" ¹⁷ ebensowenig, wie der erste.

Die Klärung dieser Frage sollte nicht nur darum versucht werden, um eine Behauptung Balzers eventuell zurückweisen zu können. Was bei dieser Behauptung Balzers mitgedacht werden kann, kommt in der Literatur über Böll oft klar und unmittelbar zum Ausdruck. Es wird nämlich vielerorts betont, daß der Autor des Romans Wo warst du, Adam? ein anderes Wertsystem hat, als der

Autor des Werk Der Zug war pünktlich. Diese Meinung wird von Gerd Kalow ebenso geteilt wie von Hans-Joachim Bernhard. Nur die Bewertung des angenommenen Sachverhalts fällt unterschiedlich aus. Der katholische Kalow findet die Veränderung bedauerlich.¹⁸ Bernhard als Marxist begrüßt sie.¹⁹ Auf Grund unserer Analyse verändert sich das Wertsystem der Textwelt nicht. Die Änderung tritt in der Geltung der positiven Werte ein. Andreas erkennt diese Werte und läßt sein Handeln dadurch bestimmen. Feinhals dagegen gelangt bloß zu ihrer Erkenntnis. Bernhard, der den Roman Wo warst du, Adam? viel gründlicher und feinsinniger analysiert als Kalow, stößt zwar in seiner Untersuchung auf Fakten, die die Identität des Wertsystems beider Werke untermauern könnten. Er läßt sie jedoch bei zusammenfassenden Verallgemeinerungen außer Acht. Er verweist zwar auf Feinhals' Reflexionen über Ilona vor seinem Tod, betont jedoch, daß die Diesseits-Jenseits-Problematik in Wo warst du, Adam?-- im Gegensatz zu Der Zug war pünktlich -- nicht dominierend ist. Bernhard beachtet hier die strukturelle Position und den größeren Kontext dieser Reflexionen nicht. Andererseits registriert er den Wechsel der beiden ersten Vokale in den Namen der weiblichen Hauptgestalten der historischen Romane Olina und Ilona als Ausdruck einer Modifizierung, gar einer Umkehrung von Bölls Wertsystem.²⁰ Diese Deutung scheint uns willkürlich zu sein. Wenn wir davon ausgehen, daß die Figuren, deren Interpretanten die beiden Frauengestalten sind, in den Handlungsmodellen H_{B1} und H_{B2} ähnliche strukturelle Eigenschaften haben - beide sind Varianten der Figur F_b , beide sind mit einer emblema-

tischen und einer Mittlerfigur verbunden -, dann können wir die auf eine ähnliche Problematik der beiden Werke verweisenden Reflexionen von Feinhals am Ende des Romans und den gleichklingenden Vokalbestand der Namen Oli^ua und Iloⁿa gleichermaßen erklären.

Ist unser Annahme der Gleichhalt der Wertvorstellungen in den beiden historischen Romanen begründet, stellten sich die Fragen noch immer, warum Feinhals die positiven Werte so spät erkennt, warum der zweite historische Roman eine negative Steigerung aufweist, warum - letzten Endes - dieser Roman ein offenes Handlungsmodell hat. Damit sind wir freilich von der Erklärung der Textwelt zur Erklärung des Handlungsmodells gekommen, die aber erst im Rahmen des Verhältnisses zwischen dem Autor und der Welt, in der er lebt, möglich ist.

Mangels einer sich auf primäre Daten stützenden und ausreichend detailhaften Erforschung seiner Biographie ist auf Heinrich Bölls Wirklichkeitserfahrung im wesentlichen erst auf Grund seiner veröffentlichten Schriften zu schließen. Betrachten wir also die beiden historischen Romane als Dokumente der Böll'schen Anschauung der Welt, dann können wir in der Veränderung des Aufbaus der betreffenden Handlungsmodellen ein Zeichen für die Bestrebung sehen, Textwelt und Welt mehr in Übereinstimmung zu bringen und nicht nur das Ideale, sondern auch das Reale ins Zentrum der Darstellung zu stellen. Andreas und Oliⁿa beziehungsweise Iloⁿa sind Erwählte des Zufalls und der Idee zugleich; Feinhals ist nur einer unter den vielen, der zwar von der Idee berührt, sein Schicksal jedoch nicht von ihm, sondern vom Zufall

bestimmt wird.

Und von hier können wir noch einmal auf das in der Sekundärliteratur viel diskutierte Problem der Einheit des Romans Wo warst du, Adam? zurückkommen. Wir sehen den Schein des Zerfalls in Episoden eben auch in der von uns angenommenen Roman-Konzeption von Böll begründet, Feinhals als einen "nicht-erwählten Held", als einen Deutschen unter den Deutschen vor den Weltkriegskulissen zu zeigen. Die innere Kohäsion der Ereignisse in der Textwelt wird dagegen durch das Handlungsmodell erschlossen. Die strukturellen Eigenschaften der Böll'schen Handlungsmodells, ihre Konstruktion aus Vor- und Schlußgeschichten, ermöglichen und sogar verlangen andernteils, daß die ihnen zuzuordnenden Textwelten aus nur lose zusammenhängenden Ereignissequenzen aufgebaut werden. Die Selbständigkeit einzelner Ereignissequenzen kann noch eventuell, wie es in Wo warst du, Adam? geschieht, durch die Gliederung des Textes in Kapitel verstärkt werden, wobei die sekundäre strukturelle Geschlossenheit der einzelnen Kapitel vom Kapitelanfang und -ende her die ursprüngliche Handlungsstruktur über- und damit für den Leser leicht verdecken kann. Die zweifache - primäre und sekundäre: modell-hierarchische und textlineare - Strukturierung war auch bei dem ersten historischen Roman zu beobachten. Da aber dort die Einteilung in Kapitel fehlte und so der ganze Text wie ein einziges Kapitel den Bogen durchlief, der inhaltlich mit Andreas' Vorahnung und ihrer Erfüllung zu bestimmen ist, bildete auch die leicht zugängliche sekundäre Struktur eine Einheit. In dieser Richtung wirkten auch andere akzessorische

Eigenarten des Romans Der Zug war pünktlich. Wir denken hier unter anderem an die Art und Weise der Darstellung (der "Erzähltechnik"). In dem ersten historischen Roman waren die Ereignisreihen zu den Vorgeschichten nicht nur äußerst kurz, sondern auch nicht-situierter und teilweise nur durch die Erinnerung und den Traum der zentralen Gestalt zugänglich. Die Ereignisse, die die Parallelhandlungen dort interpretierten, wurden teils Andreas erzählt, teils auch von ihm erlebt usw. Diese Eigenarten sind durchweg die der traditionellen Novelle und somit nicht nur mit einer relativen Kürze, sondern auch mit einer relativen Enge der Darstellung verbunden, die wiederum ein Hindernis bildet am Weg zur Gestaltung eines "Durchschnittshelden" von Feinhals' Format und mit einem breiten Hintergrund. Darum sollte diese novellistische Enge in dem zweiten historischen Roman durchbrochen werden. Der Durchbruch gelang Böll im Spiegel der bisherigen Rezeption des Werks gesehen nicht völlig, weil er die sekundäre Strukturierung des Romans überbetonte und nur einige Kapitelenden in die primäre Struktur des Werks integrierte. Auch die Lösung dieser Formungsprobleme sollte - in engster Verbindung mit der Lösung ideologiekritischer Fragen - in den Gegenwartsroman und damit in Bölls nächster Schaffensperiode gefunden werden.

(Autorisierte Übersetzung von Csilla Bernáth)

Anmerkungen

- ¹ Kalow (1955). Vom rezeptionsgeschichtlichen Gesichtspunkt aus ist es zu beachten, daß Kalows Studie in der zweiten Auflage des Sammelbandes über christliche Dichter der Gegenwart durch einen Aufsatz von W. J. Schwarz ersetzt wurde.

- 2 "Böll: Ja, das ist eins meiner Lieblingsbücher." Cf. Das Sendemanuskript des Fernsehprogramms am 21. 12. 1967 von dem Westdeutschen Fernsehen, Köln aus der Reihe: Selbstanzeige. Titel des Programms: Heinrich Böll im Gespräch mit Werner Koch. Ein paar Stichworte: Personen und Situationen. Der Wortlaut des Interviews ist leichter zugänglich in Lenging (1972), S. 99-109.
- 3 Cf. Broch(1958) S.540 und Broch an Daniel Brody vom 4. 4. 1934 bzw. an Egon Viette vom 19. 11. 1935 in Broch (1957) S. 96 bzw. 138.
- 4 Haecker (1947) S. 73. Das Datum der Eintragung ist 27. 4. 1940.
- 5 Haecker (1947) S. 52. Der im Motto ausgedrückte Gedanke taucht auch in einem anderen Kontext in dem Tagebuch auf: "Für manche ist der Krieg ein erfolgreiches Alibi vor der Welt, wenn auch nicht vor seinem Gewissen oder gar vor Gott." Haecker (1947) S. 39.
- 6 Der Roman von Saint-Exupéry erschien 1942 unter dem Titel Pilote de Guerre. Die deutsche Übersetzung von O. Barany wurde noch in demselben Jahr in Stockholm veröffentlicht.
- 7 Die Wahl der zweiten Mottos kann auch "nichtliterarisch" erklärt werden. In der Autobiographie, die Böll für die Schwedische Akademie verfaßt hat, steht, daß er als Soldat der deutschen Wehrmacht im Herbst 1940 in Frankreich war und dort schwer an Typhus erkrankte. Cf. Les Prix Nobel En 1972. Stockholm, 1973.
- 8 Cf. Kurz (1971) S. 22. Kurzens Hinweis auf Jünger ist darum besonders aufschlußreich, weil das Verhältnis zwischen Böll und

dem Autor des Kriegstagebuches In Stahlgewittern nicht nur unter geistesgeschichtlichen, sondern auch unter biographischem Aspekt betrachtet werden kann. Böll schrieb 1975 folgendes über Jünger: "Dem Jünger (...), wohl 1943, als ich in einem Lazarett In Stahlgewittern las, fand ich zu meinem eigenen Erstaunen Zugang. Es wurde mir an diesem Buch der Unterschied zwischen dem Soldatischen und dem Militärisch-Militaristischen bewußt gemacht, und gerade weil diese Welt der Stahlgewitter, des Heroischen, der Aktion mir so vollkommen fremd war (und ist), verstand ich zum ersten Mal, was am 'Fronterlebnis', das ich bisher nur in der kleinbürgerlichen Angeber - Anekdote kannte (nicht von meinem Vater!), über das Politisch-Ge-schichtliche hinaus einen Autor wie Ernst Jünger fasziniert haben mußte. Auf dem Umweg übers Exotische konnte ich 'verstehen'." Böll (1977b) S. 216f.

⁹ Kurz (1971) S. 22.

¹⁰ Balzer (1977) S. 25.

¹¹ Balzer (1977) S. 26.

¹² Bernhard (1970) S. 51.

¹³ In einer der Lizenz-Ausgaben des Romans gibt Ilona ihr Alter mit 33 an. (Cf. Wo warst du, Adam? Berlin: Rütten Loening, 1956 und andere Ausgaben nach dieser Textvorlage wie die aus Leipzig: Verlag Philipp Reclam Jun., 1968 usw.) Der Lektor des Buches mußte Ilonas Aussage über ihr Lebensalter als Verfehlung des Autors betrachtet haben und unternahm den Versuch, ihr "tatsächliches" Alter auf Grund der entsprechenden Daten im

Text zu errechnen. Der Fall ist nicht nur darum interessant, weil hier die Symbolik Ilonas falscher Angabe offensichtlich übersehen wird. Er zeigt zugleich, wie schwer es ist, festzustellen, was in der Textwelt als "Tatsache" angesehen werden soll. Ist es wahr, a) was der Autor gemeint haben sollte, b) was eine Gestalt der Textwelt mitteilt oder denkt, c) was wir auf Grund unserer Welterkenntnis - in diesem Zusammenhang speziell auf Grund unserer Kenntnisse über Ungarn - annehmen dürfen. In dem hier als Beispiel betrachteten Fall fällt die Antwort auf die drei Fragen darum unterschiedlich aus, weil Feinhals (und mit ihm wahrscheinlich auch Heinrich Böll) nicht beachtet, daß das Abitur in Ungarn gewöhnlich mit 18 bestanden wird. "Er (Feinhals) sah die Mädchen der Reihe nach an, die damals (zur Zeit der Reifeprüfung) neunzehn gewesen sein mochten." (363)

¹⁴ Carl Amery: Die Kapitulation. Zitiert von H. J. Bernhard, (1970) S. 250.

¹⁵ Cf. Holfstätter (1970) S. 157-181.

¹⁶ Balzer (1977) S. 25.

¹⁷ Balzer (1977) S. 25.

¹⁸ Kalow (1955) S. 430.

¹⁹ Bernhard (1970) S. 15.

²⁰ Bernhard (1970) S. 344.

Bibliographie

Primärliteratur:

Böll, H.

- 1951 Wo warst du, Adam? In: Böll (1977a) S. 308-447.
- 1967 Im Gespräch mit Werner Koch. Ein paar Stichworte: Personen und Situationen. In: Lening (1972) S. 99-109.
- 1975 Das meiste ist mir fremd geblieben. Ernst Jünger zum 80. Geburtstag. In: Böll (1977b) S. 215-218.
- 1977a Werke. Romane und Erzählungen. Hrg. v. Bernd Balzer. 1. Bd. Köln: Kiepenhauer Witsch, G. Middelhaue.
- 1977b Einmischung erwünscht. Köln: Kiepenhauer Witsch.

Sekundärliteratur:

Arens, H.

- 1950 Der Zug war pünktlich. (Besprechung) In: Die neue Zeitung (München) 2. 12.

Balzer, B.

- 1977 Heinrich Bölls Werke: Anarchie und Zärtlichkeit. In: Böll (1977a) S. 9-126.

Bernhard, H.J.

- 1970 Die Romane Heinrich Bölls. Gesellschaftskritik und Gemeinschaftsutopie. Berlin: Rütte Loening

Die Bibel

- 1967 Die heilige Schrift des alten und des neuen Bundes. Freiburg im Breisgau: Herder.

Broch, H.

- 1957 Briefe von 1929 bis 1951. Zürich: Rhein

1958 Der Tod des Vergil. Zürich: Rhein

Celan, P.

1952 Mohn und Gedächtnis. Gedichte. Stuttgart: Deutsche Verlags-
anstalt.

Haecker, T.

1947 Tag- und Nachtbücher. 1939-1945. Mit einem Vorwort hrag. v.
Heinrich Wild. Oltan: Summa Vier

Kalow, G.

1951 Achtung ein Dichter! In: Forum accademicum II (2/3)

1955 Heinrich Böll. In: Christliche Dichter der Gegenwart.
Hrag. v. Friedmann und O. Mann. Heidelberg: Rothe.
S. 426-436.

Kurz, P. K.

1971 Heinrich Böll. (I) Die Denunziation des Krieges und der
Katholiken. (II) Nicht versöhnt. In: Stimmen der Zeit.
(Freiburg) Bd. 187. H. 1. S. 17-30. und H.2. S. 88-97.

Lenging, W.

³1972 Der Schriftsteller Heinrich Böll. Ein biographisch-biblio-
graphischer Abriß. München: Deutscher Taschenbuchverlag.

Mann, T.

1961 Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian
Leverkühn. Erzählt von einem Freunde. Berlin: Aufbau Verl.

Saint-Exupéry, A. de

1959 Flug nach Arras. (Pilote de Guerre. Übers. v. F. Montfort)
In: Gesammelte Schriften. Düsseldorf.

Wilder, Th.

1955 Wir sind noch einmal davongekommen. (The Skin of Our Teeth.
Übers. v. H. Stahl) In: Theater. Frankfurt am Main.

LEVELS OF MEANING IN NARRATIVE TEXTS

Mihály Szegedy-Maszák

Institute for Literary Studies Budapest

0. Introduction

Facts cannot be grasped in the raw, in concrete immediacy, they exist only in interpreted form; and so in communication we must fall back upon sign systems. That is the basic epistemological tenet of most semioticians. The same holds for story-telling: it is a form of communication subject to certain laws for the sender and the receiver of the message. We are experimenting with the formulation of some of these rules and are searching for a limited number of universals of the narrative, of possibilities logically given, of which any period renders a few accessible to the narrator. Needless to say, when viewing narrative genres as sets of codes, our interest is only in rules which are constitutive of them, since those which are not cannot be helpful in explicating the nature of story-telling. This basic principle must be borne in mind, in spite of the fact that it is difficult to draw a sharp line between the two types of signs.

Any form of communication can be called narrative which includes a story and a narrator. In story-telling the story constitutes the predicate, while the narrative speech situation the function; the two are related to each other as defined and defining. In other words, one of these groups of signs forms a story, the other constitutes a narrative speech act; the former is subordinate to the latter. The story is composed of events

and existents, and these include actions and happenings, personae and settings; the narrative act defines the modality of the story. The components of both are in a subordinate or co-ordinate relationship with each other; they can be defined only if we determine the level on which they can be placed. Moving from the direction of smaller linguistic units composing morpho-syntactic surface structures, of an obvious initial approach and stored in short-time memory, towards deeper hidden structures made up of larger and more complex parts, not accessible to direct perception, organizing semantic information, and stored in long term memory, we can distinguish four different coding and decoding levels. The first consists of the style of the text, that is the functioning of tropes and figures. The second covers time and space, two basic conditions for events, offering insight into the poetic structure of the text. The third could be called the rhetoric of narrative in the strict sense of the word, covering the relationship between the personae, that is the narrator, the narratee, and the agents in the story. The stylistic, poetic and rhetorical structures together produce a world picture, a structure of values.

We hope to avoid three dangers in our investigation. In merely describing four levels of meaning, we would give a static picture of the narrative, and this would not be correct. We should deal with organized and dynamic rather than structural form. Our aim is to develop further the morphological examination pioneered by Propp and Ingarden by focusing our attention on the changing relationship between constant elements. Since the emphasis is on relationship, we shall try to expand the range of components

as far as possible. The evaluation of the possibilities theoretically open to the writer would lead to normative prescriptions and an unhistorical view. The Classicists tended to consider that such normative systems constituted the essence of literature; the philosophy of history developed by representatives of the Enlightenment and of Romanticism invalidated this conception. Thirdly and finally we wish to be on our guard against losing sight of the contradiction between mimesis and textuality, as we take the view that this contradiction is of the essence of literature.

At the outset we must also emphasize the limitations of our approach. Today the theoretician of literature finds himself at the crossroads of several disciplines, such as text linguistics, modal logic, sociology, psychology, semiotics, ontology, and the theory of values. His knowledge of most of these fields can be only superficial if he wishes to devote most of his time to an analysis of the mode of existence of the literary work of art, taking it for granted that it has relatively independent rules of its own. Besides this essential limitation our present essay has a formal disadvantage. Due to lack of space, it is nothing but a temporary summing up of issues many of which deserve book-length treatment. Some of these we have tried to examine more closely elsewhere. On this occasion, rather than going into details, we shall try to show how they are interrelated.

1. Style

In the light of our first reflections the basic hypothesis of this essay can be recast as follows; there is no such thing as a natural sign system, but any sign system may seem to be natural after it has been assimilated. Storytelling resembles natural language in so far as it is one among many activities governed by conventions. It is also obvious that it has no uniform grammar only a system of rule defined historically and socially determined. The narrative is always "a tacit understanding", ¹ a system of institutionalized conventions which a linguistic community considers valid. Any narrative text embodies a set of presuppositions, constraints determining the semantic acceptability of a sequence of linguistic units. There can be a narrative genre which does not observe the law of the third excluded, and this lack can seem natural to those who have learned the rules of the genre.

The rules of literary sign systems may differ from those of natural languages. There is, to be sure, a hotly debated issue involved here. Let us take the following three types of connection between propositions:

1. John is bald, so he has no hair on his head.
2. John is bald, so he does not need a barber.
3. John is bald, so he has two daughters

Sequence 1. is tautological, sequence 2. explicitly, sequence 3. implicitly motivated. In natural languages the first and the third sentences may be unacceptable, in literature all three may be valid. It may well be the case that we have to resort to an old truism and

maintain that literary sign systems are extensions of natural languages. In the latter relations between propositions are generally marked by connectives which "have both semantic and pragmatic functions: they denote relations between facts and may indicate relations between (...) propositions".² In literature these syntactic elements may be missing or may behave with much more freedom, the disjunctive "or" may lose its exclusive character. A similar freedom characterizes literary segmentation: in natural languages sentence boundaries, as a rule, stand for speech acts and paragraphs for changes in topic; in literature this is possible but not probable. In works of art differences between intercausal and intersentential boundaries disappear altogether. We are now in a position to draw the conclusion that the rules of literary narrative are determined partly by the nature of literary art, partly by that of storytelling. The place of historiography as a genre still remains to be defined.

Conventions are outwardly gratuituous, inwardly non-arbitrary, as in the way in which we arbitrarily use the word "pear", but the use of "pear-tree" is relatively justified. Just as we cannot say that the language of literature is a departure from something else, in the same way the rule systems of the narrative must be described on the basis of their own inner logic. The writer does not simply choose among the possible forms of the narrative; the meaning of his work is determined by cultural factors. His work is "an artistic fact and therefore a social fact".³ Historically-socially given narrative forms such as myth, tale, epic, parable,

legend, romance, confession, saga, chronicle, picaresque, ballad, biography, Lebensbild, historiography, and novel form a system of tradition which determines not only the conception of the writer but also that of the reader regarding what they accept as story-telling. Every genre can be defined as a competence, that is, the ideal knowledge of the form in question shared by readers within a linguistic community.

We must emphatically point out that command of the mother tongue is an indispensable condition of successfully reading not only lyric verse but also any kind of narrative work of art. Just as it would be impossible for two sentences syntactically different from each other to have the same meaning, it is simply not possible to tell the same story in various ways. Without a competence equal to that of a native speaker, the stylized character of the narrative work at the very least is beyond the reach of the reader. Since in literature deeper structures can be discerned only through surface structures, the conclusion is inescapable that because of the crucial aesthetic function of style a narrative work of art can be decoded only in one's mother tongue.

Style virtually consists in the interaction of syntactic structures known as figures and semantic phenomena generally referred to as tropes. Figures ensure the coherence of the text. The syntactic structure of any narrative text is known to be governed by three laws. A new existent is generally introduced by indefinite substantives. In other words, the notion of the existent can be associated with the concept of the "topic". The topic infers either previous reference or identification or axiom.

The connectives of the text clearly demonstrate the close relationship between sentence structure and semantics: the elements referring ahead and back (deictic words, articles, and pronouns) are still primarily syntactical, whereas the causal, part to whole, temporal, and comparative elements related to them chiefly play a semantic role. This same duality characterizes the methods of repetition of the element or the relationship between the elements: permutation (dislocation), deletion (elision), reducing semantic information, substitution, and addition (elaboration). The interrelationship of the two components of style is equally manifest in the functioning of tropes: metonymy is essentially related to deletion, whereas metaphor, usually playing the role of comment, is related to substitution.

The five basic groups of literary genres can be characterized by the dominance of one trope or another. In discursive and descriptive texts the series of presupposed and stated facts, i. e. topics and comments is defined by synecdochic relations, in lyric genres by metaphors, in story-telling by metonymy. Many genres could be interpreted as combinations of these general types. A historian tells a story, but relates events to a hierarchy of concepts; so the narrative element is combined with discursive interest. As all discursive genres, works of historiography are borderline cases between artistic and scientific discourse.

The ordering of literary descriptions may violate the rule of natural languages based on the fact that "we will usually

perceive a whole object before its parts", ⁴ and may invalidate the law according to which under- or over-completeness results in incoherence. Metaphor is a test case of historical relativism or conventionalism. This becomes especially clear once we have subscribed to Searle's definition and accepted that in metaphor "the speaker's utterance meaning and the sentence meaning come apart", ⁵ since it always depends on the writer's and reader's conventions what is taken as literal meaning. Independently of any historical context no linguistic utterance can be regarded as metaphorical, "the notion of literal meaning only has application against a background of assumptions", ⁶ a system of practices shared by a linguistic community. The same applies to causality, which cannot be identified with entailment in a logical sense.

2. Time and Space

If it is true that of the three basic tropes distinguished by rhetoricians, metaphor constituting similarity, synecdoche expressing the relationship between the part and the whole, and metonymy referring to causality, the last one plays a decisive role in story-telling, it follows that style and time structure depend on each other in narrative works. Connectives, designating presuppositions and conclusions, pronouns referring back to a topic, and deletions must obviously be taken into consideration when analysing time structure.

With certain reservations, we can state that the literary narrative is an art form that takes place in time, and in such

a text the relationship between inner and outer time is closer than that of the space inside and outside the text. Though we can talk about the space of the written form, reading, the story, and the narrative speech act, all these depend on time, that is the temporal structures of the creative and the understanding process, the events, and their transmission. It is no accident that Bakhtin introduced the concept of "chronotopos", thus reminding us that space in the novel cannot be separated from time.

Propositions connected with one topic represent both a temporal and a special unit. Although "any phrase of a sentence may express topic function", the introduction of a new topic can be recognized without much difficulty: the topic always "denotes something denoted before" ⁷ and is combined with definite article and pronouns. Those functions which Propp discerned in the fairy tale could be regarded as such macro-structures, and it can be safely maintained that the global composition of any genre is a hierarchy of topics. The more individual a text is, the less it conforms to one such set of macro-structures. Compositions produced by a high culture which are meant to be read as works of art obviously show a greater complexity, but the range can be relatively wide even in historiography. Macaulay's portraits of different politicians have a stereotype construction, whereas each text of Burckhardt seems to follow a specific pattern.

What are the function of topics in story-telling? First and foremost, information distribution. An easily discernible hierarchy

of topics makes it highly probable that the writer observed a rather clear-cut plan while composing his work, and the same makes it possible for the reader to give a summary of the text, paraphrasing its meaning. A strictly limited system of topics organizes the propositional structure of a text so as to make its coherence explicit. The dominance of disjunctive over additive relationships, unexpected consequences, corrections, unfulfilled conditions, and contrasts are - symptoms of high culture, creating complex structures as contrasted with popular culture producing simple forms in the sense Jolles used that term. In folk genres new information is easily integrated into what is already known, because fewer conventions are involved.

Strictly limited semiotic conventions are easily deciphered. They aim at a quickening of the communicative process. In a detective story the purpose of the communication is much more obvious than in The Wings of the Dove. If "a convention is a regularity in behavior produced by a system of expectations", ⁸ then convention is a system of topics, a special kind of repetition. The work expects its reader to expect something to occur in the text. This second-order expectation, however, cannot be simply traced back to something called the author's intention.

Presupposition as "a semantic universal (...) explanatory of a variety of syntactic phenomena" ⁹ and constituting the basis of convention is of great interest for scholars working in fields as different as linguistics, logic, psychology, and all branches of philosophy. Here we can propose to tackle only those questions

which concern aesthetic relevance. This is at least partly responsible for the well-formedness of any text; and so it creates a disposition in the reader to conform to the rules of the conventional sign system(s) of a text. It is through working from precedents that we can learn what is conventional in a given work. There will always remain features of that work which appear to be unconventional, giving us freedom in our interpretation. Still, conventionality always depends on temporal factors. Tradition is a norm only for those who share it. In some way or other it is comparable to social contract. As any kind of agreement, it also has its birth, life and death. All cultural traditions collapse once, and there are different grounds on which people can reject them, consciously or unconsciously. Aesthetic value necessitates originality, which means a working in opposition to conformity and accepted ideas. Derivative works must be invalidated by innovation, otherwise art cannot survive. Any violation of artistic conventions is a subversion of an established system of values, whereas academic work is consolatory. Since the only criteria can be the conventions interiorized by the receiver of the artistic message, all interpretations bear testimony to the way the reader as an individual perceives his own society. Past experience is associated with accepted sign systems; the understanding of our own experience is the subversion of the already known. The same text can be academic in one society and for one individual, and subversive in another society or for another individual. This is an inescapable consequence of the fact that a cultural tradition

seems to be natural for its own and arbitrary for another community. There is only one escape from historical relativism; a multiplication of cultural codes and levels of expectation. Encyclopaedic works integrating several genres from the Commedia to Finnegans Wake may be cases in point. Their readers must face conflicting analogies, reminding them that convention itself is part of a system of different kinds of repetitions, together with symmetry, seriality, mise-en-abyme, quotation, variation, based on a modified repetition of signifying or signified elements or their relationship (morphological, syntactic, or semantic parallelism), proportionality, and rhythm. A definition of these phenomena is outside the scope of this essay; elsewhere we have tried to give them a somewhat more systematic treatment.¹⁰ Here we can refer to them only as to factors bringing about a complex temporal structure.

In story-telling there are direct and indirect manifestations of temporality, since a narrator can establish a temporal, causal, or modal relationship between the events it is relating. The causal determination of the story creates the teleology of the series of events. Teleology does not always prevail in a story; the episcopic courtly romance, the picturesque story of intrigue, the naturalistic and the stream of consciousness novel, or works of historiography influenced by Positivism are less familiar with it. The authors of the didactic parables of the Enlightenment, the epistolary novel of manners, the Romantic Bildungsroman, historiography influenced by Romantic philosophy of history and dialectics, and the Realistic novel led the story back to causal relationships. In contrast to the metonymic character of the story, the teleology of the narrative speech act is one of the rules which

change the least, resulting partly from the purposefulness of reading itself. It is quite possible that only avantgarde texts can be read in a circular way; anyhow, Le Chiendent and Finnegans Wake seem to be almost exceptional in this respect.

It would be expedient to introduce some kind of classification in examining time structure. We can differentiate among the chronological, durative, and iterative aspects of reading, writing, the story, and the narrative speech act. Any of these can be of crucial importance in interpreting a work. Nevertheless, it might be advisable to mention a few cases. The tension between the chronology of the events and the order in which they are related is a well-known structural phenomenon. Beginning "in medias res" has been a tradition for thousands of years. No story can relate itself, facts cannot exist without interpretation, and the cognitive ordering of events is always at odds with their interaction and the pragmatic rules of speech act sequencing. That explains why countless works are characterized by the fact that the beginning of the text denotes a later event than the beginning and end of narrative macro-speech act are often marked by conventional signs.

Whether time is syntactically unmarked or marked overtly or covertly, times used in narrative works have meaning only in comparison with each other. The story of 1984 takes place in the past compared to the narrative speech act, Molloy ends with the following sentences: "Il est minuit. La pluie fouette les vitres. Il n'était pas minuit. Il ne pleuvait pas." Setting aside widely held, albeit somewhat vague speculations concerning

the dominance of past, present, and future epic, lyric, and dramatic genres, it is much safer to maintain that story-telling is familiar only with fictional models of temporality, narrative time is potential, a system of signs, and thus a convention like perspective in painting. Since the illusion of literature is twofold, mimetic (cognitive) and textual (literal), the same must be true of narrative texts: the story is a consecutive series of events, but the narrated story is a linguistic utterances, and thus we cannot examine its verbal forms and adverbs outside the time-values of the text. We deny that "it is possible to read Balzac while Joyce, Beckett or Robbe-Grillet have to be deciphered, perhaps even decoded." ¹¹ Some held that individual works call attention to mimesis or textuality to a greater or lesser extent. If our emphasis on convention is not misplaced, it will cast doubt on such hypotheses. It is quite possible that the sign system of a text is not (yet) familiar to the reader and the signifiers conceal the signified. By contrast, the presuppositions of 19th-century Realistic novels may have been so well assimilated by many readers living in our age that the signifiers are almost transparent to them; and so they are hardly conscious of the stylized nature of their text. Still, there are at least some readers for whom the validity of the absolute truthfulness of that system of presuppositions has already faded away and their state of conventionality has been restored. The degree of conventionality of any sign system is conditioned by history.

The same rule applies to the durative aspect of narrative time. Our channel of receiving information is narrow, and this

makes it necessary that for information to reach us in a chronological sequence. We perceive time on the basis of incoming information; we feel brevity if data follow one another quickly, long duration when they do so slowly. This forms the basis for the rhythm of the narrative. The reader's subjective sense of time plays such a role in judging this rhythm that it seems necessary to stress that time structure depends to a great extent on reception. We do not wish to say only that our calculation of time is defined by culture, age, and psychological factors, but also that the interpretation of any narrative work is influenced by the range of our reading. This breadth of knowledge is a kind of competence, a reference system which enables the reader to compare works.

As to the chronological order of reading, we can raise an important question. If a linear first reading implying a one-way memory is followed by a similarly linear second reading, then the two-way recollection characteristic of the latter makes it doubtful whether it is necessary to read every passage in consecutive order. At any rate, on re-reading we may make plans for ourselves, concentrate on what seemed to be essential on first reading, and segment the text according to what we took as macro-structures in our interpretation as a result of that first reading. One can determine from the presumable changes in the duration of reading that at our first acquaintance with the text we tend to read it in a relatively constant rhythm; whereas, on re-reading, this rhythm often shows wide swings, since the various parts do not hold our attention to the same extent. After we have identified

macro-structures, these integrate information. We skip certain details as irrelevant to our interpretation, while we read others more slowly than the first time, because they help us to elaborate our hypotheses concerning the artistic message. We find parts of certain passages more and less unclear and are attracted by obscurities which need further decoding. Without a doubt, uneven recollection at such times conceals many individual elements and leads to misreading.

Passing on to questions concerning the frequency of reading, we should remind ourselves of the cliché that re-reading to a significant degree advances the process in which information turns into experience. At a first reading, we fairly unconsciously recognize the structure based on analogies. On a second reading, we approach the work on the strength of hypothesis that have already been formed. To what extent these hypotheses become organized as a cohesive system of observations which can lead to a theory depends on our reading experience. It is certain that in reading we devote more attention to certain parts of the text and forget about other elements.

We have said that space is subordinate to time in the narrative. This thesis can be easily demonstrated. The introduction of a new topic often asks for a new paragraph. Deictic words simultaneously organize the time and the space of the narrative speech act around the speaking subject. The time and the space of the narrative speech act and the story can be identified with the help of contrasts such as "I" or "you" and "he" or

"she", "here" and "there", "now" and "then", "today" and "that day", "yesterday" and "the day before", "tomorrow" and "another time", "this" and "that". Montage is the result of an interaction that comes about between the chronology of the narrative speech act and the space of the story. The change from background to foreground, larger to smaller space and the inverse, as well as the description of space serve the continuity of the narrative. The arbitrary montage of the narrator and the embedding of another space, however, interrupt the narrative, while the consecutive story of separating characters contain both continuous and disjunctive elements. Continuity and discontinuity appear to the reader as the expected and unexpected. The predictable generally speeds up, whereas the unpredictable slows down reading. We can ascribe the expected to the recognition of conventionality, the common knowledge of the writer and the reader, the consciousness of a rule system validated by a given society. One of the factors which advance the evolution of literature is the reinterpretation of predicable and unpredictable. The expected, of course, depends on the frequency of reading, and this has a particular significance in narrative works. We interpret the beginning of a story in a completely different way if we know how it will end. This applies also to reading historical works. We expect much more from a book written on a period of which the basic events are familiar to us.

The space of first reading can be defined as a one-way space. The repetitions which create the structure only appear on second reading, because by then our recollection is two-way. We can recall later parts while reading earlier passages. Re-reading

grants a third dimension to the space of reading. We associate other texts more freely with the one we are reading. Our interpretation will be personal since the wider system of reference used, the imaginary library within us, varies from individual; no one has read exactly the same works as he/she, you, or I.

3. Point of View and Speech Act

The closer we get to the deep structure of narrative texts, the more obvious becomes the crucial importance of pragmatic factors. Any written story-telling is a recorded composite speech act, and as such involves a narrator and a narratee. Provided Searle is right in assuming that utterances with the same propositional content can differ in their illocutionary force, we must concede that to understand the meaning of any work we must recognize the illocutionary act performed by it. The important thing is to realize that with an epic work the task is to discover the narrator's and not the writer's intention. Despite our great respect for and indebtedness to Searle the linguist, we must disagree with some of his views on literature; in our opinion it is misleading to state that "in first-person narratives, the author often pretends to be someone else making assertions", for all story-telling necessitates a fictional, created narrator, this is a natural consequence of what Searle himself admits, of the fact that the author of a literary work pretends to perform illocutionary acts.¹² The hermeneutic task is to capture the story-teller's intent, which is a matter of recognizing narrative conventions.

The examination of the third level of the meaning of narrative texts, the definition of its modality must start with an analysis of the presuppositions of a pretended speech act, for only these can give a clue to the conditions and the purpose of that act. If we cannot recognize that purpose, the speech act will go wrong. Indoubtedly, performative sentences may help us in our decoding activity, but it would be an exaggeration to identify illocutionary acts with illocutionary verbs. Syntactical indicators and modal expressions might also be of great use for the reader, but he can never escape from meeting with special difficulties in trying to define the narrative situation of a narrative text. This is especially true of literary works of art. In narrative fiction "one and the same utterance will often fit into more than one category";¹³ indirect speech acts play a far greater role than in natural languages, so that the same utterance will have an explicit primary and implicit secondary function, and the latter will be the more significant contribution to the meaning of the text. Last but not least, the pretended speech act can be interpreted only in a particular context of communication; the work itself will ask for a specific type of subjectivity, a kind of Stimmung. Using a sign system always implies that it can function only through us, which means that in the case of an epic work of art the addressee will not blindly follow the communicator's plan but will also have a plan of his own.

The interpretation of a modality leads to the next stage in the analysis of narrative texts, the understanding of the truth conditions or value structure of the fictional world. The difference

between narrative fiction and historiography is by no means radical in this respect. The same text may change its status: for late eighteenth-century readers The Decline and Fall of the Roman Empire might have seemed to be the record of a real speech act, today most of us read it as literature. Certain modalities make only certain world images possible. Irony calls for epistemic, tragedy for doxastic, an elegiac sense of existence for boulomaic, apocalyptic visions for deontic moods. In other words, irony implies knowledge of the world, tragedy necessitates an unquestioned belief in some values, elegy expresses preference or wishes, the addressee of an apocalyptic prophecy is obliged to accept hypotheses concerning the future.

The term "possible world" can be used only with some caution. Van Dijk's contention that sentences can be true or false and connected or disconnected¹⁴ does not apply to fiction without significant modification: we can assign only two values to literary texts, since in them the true is identical with the connected. Outside the closed circle of simple forms whose validity is strictly limited to folk genres, all works of verbal art are composite speech acts. The different parts of such a text may cover a wide range of illocutionary modalities, but the whole functions as a macro-speech act. As the same story cannot be related in two different ways, the connectives expressing relations between the subordinated micro-speech acts cannot be divided into semantic and pragmatic elements, for it would be a gross simplification to assert that in a literary work the represented facts could be distinguished from their interpretations. In such texts no de-

scription is ever incomplete, and it never occurs that some part of the message is "conveyed by the text but not in the text", because "the speaker means more than what he says", ¹⁵ or at least it is not feasible to maintain such distinctions. In an attempt to answer the very difficult question of the truth conditions of a fictional world, one could, of course, resort to a range of alethic modalities and explain that in a parable like Der Prozeß the discursive element brings in this mood of the necessary and the obligatory, in a novel like Madame Bovary descriptions represent what is probable and known, whereas a romance like Wuthering Heights bears the stamp of the influence of the lyric, and therefore presents a world which is merely possible or permissive. Still, such generalizations are justified only if it is clear that probability in a work of narrative literature depends on the rules of the language game of the genre. The world of science-fiction is neither more nor less fictional than that of a naturalistic novel. The indicative mood is dominant in referential descriptions, prophetic works are of an imperative-conative character, interrogative modality is closely associated with irony, a commissive speech situation often goes hand in hand with an elegiac sense of being, permissive utterances frequently occur in fantastic tales. Each has its own convention of truthfulness.

What speech acts are possible in a narrative work? The referential is the one which should be mentioned in the first place. No narrator could do his job without it. Constative assertions achieved with syntactical devices such as proper names and

demonstrative pronouns are essential for the introduction and identification of existents in the story as well as for making the reader believe what is being described. If the story is made possible by reference, the narrative act by phatic elements establishing and maintaining the communicative situation, explaining the temporal and spatial ordering of events, and making metalinguistic comments on the rules of the language game.

The two basic modalities are supplemented by secondary speech acts. Each asks for a proper response. The imperative mood aims at obedience. In contrast to descriptive reference, the tone of exhortation, promise, command, request, or advice characteristic of prophecy is connected with not a past, but a future state. In most cases it also implies a negative truth condition, the conative element is often combined with undertones of refusal or even prohibition. The more conditional the promise or advice, the less didactic the parable.

Provided we subscribe to Searle's more recent classification of speech acts,¹⁶ those mentioned by us so far can be identified with four of his categories. Referential assertives and phatic commissives are indispensable for both temporal narration and spatial description. Didactic discursive genres are characterized by the dominance of directives, whereas prophetic discursive texts make use of declarations. These last two modalities are closely related; a wide range of tones represent a transition from the imperative-conative character of the former to the ideological nature of the latter. The fifth class, that of

emotive expressives is a distinguishing feature of the lyric. Optative counterfactuals characterizing elegiac works are an important subclass of expressives. In dramatic works all the five types of illocutionary acts may be of equal importance, in epic genres any of them may occur, but only on condition that the first two determine macro-speech acts. There is no reason why we should not accept the presence of any speech act as a creator of undertones even in historiography, once we have admitted that this genre demands the primary importance of assertives.

Since the story is always subordinated to the narrative mood, the structure of the plot is determined to a great extent by the speaker's illocutionary act. Several factors, including the combination of state and process, event and action descriptions, or the use of compound events, consisting of one main event leading to the result of the compound event, and several auxiliary events, serving as conditions for the main event, may contribute to the complexity of the story, but, in the final analysis, it is always caused by the use of secondary narrator/s/. If this is identical with the primary narrator, we have a sequence of simple stories. A less additive arrangement is when the secondary narrator is the narratee of the primary story. In this case the two speech situations may give room for two distinct modalities. A further step is integrating complexity; if the secondary narrator is a character in the primary story, a wide range of interactions is possible, according to the importance of the role played by the secondary narrator in the primary story.

The status of the personae of the story is strongly dependent

on narrative modality. In folk or popular genres (fairy tale, western, detective story) these personae are reduced to functions, that is properties of stereotype sections, because of the unvaried conventional simplicity of the speech situation. In directive-declarative tales or parables the human agents in the story are representatives of certain attitudes, mouthpieces of ideologies, whereas commissive-optative romance makes use of psychological archetypes. It is only in the assertive-referential novel (using that term in a rather strict sense) that we meet characters who are meant to be fictional models of human individuals. The purely individual character of the personae of the story is, however, theoretically possible only in a historian's text; proper names can have their true status only in non-fiction.

Undoubtedly, point of view is largely connected with speech situation, but arriving at deeper and deeper sublevels of meaning, we should not fall into the trap of reducing their complicated relationship to simple identity. A narrator can approach his figure from inside and still use indirect speech. What is more, his aim may be greater objectivity, believing that a direct (quoted) interior monologue could not represent the unconscious. One of the most sophisticated structures of narrative texts is due to the interdependence of the speaker and the observer. It refers both backwards and forwards, to the spatial structure and the Weltbild of the text. A scene may start with a distant point of view, the observer may come closer and closer to his figures, and finally go back to his initial position; so that the rules of macro-segmentation will conform to those of

narrative perspective. It is also possible that the observer's distance prove to be the characters' modi existendi: less valued figures will be seen from a bird's-eye view.

The observer's stance is relative to two important factors: to the degree of his well-informedness and to his beliefs. Subjective narrators have more, objective narrators less information of the story than the personae. These two possibilities are interrelated not only with the use of indirect speech, but also with what after Aristotle and Northrop Frye could be called four levels of mimesis. A mythic and a heroic narrator looks up to his figures, because he regards them as qualitatively or quantitatively superior to himself. A realistic narrator identifies himself with his characters, an ironic narrator looks down upon them.

The extreme complexity of the interdependence of the three factors just mentioned is responsible for this difficulties the analyst of narrative works must face when he tries to move from the third to the fourth and deepest level of meaning.

4. World Vision

Why is it difficult to define the possible world created by a text? The interpretation of the truth conditions of a work owes much to a knowledge of the "actual" world, and this, we might concede, is always subjective, though does not necessarily belong to an ego. Understanding any literary text, in fact, is made possible only by the conventional knowledge of more or less autonomous states, processes, and their outcomes, a system of

beliefs accepted within a given community.

There is only one general standard in that understanding, a recognition of the mode of existence of the work of art. One certainly should not leave out of account how the reader must take different attitudes toward different genres, as in his response he must fully meet the conditions of the speech acts recorded in the text. Thus, it is quite lawful to apply to historiography the principle according to which "the literary is continuous with the nonliterary". It would be, however, too easy a solution to a very difficult problem to evoke the same principle in the interpretation of literary works of art. In other words, it would not take us very far to say that a novelist "does not believe for one moment that there actually was such a character", or that "most fictional stories contain nonfictional elements". The examples cited by Searle to illustrate this thesis, in particular, are not quite convincing. To make our point clear, let us quote what he says of two 19th-century novels:

"(...) Tolstoy begins Anna Karenina with the sentence "Happy families are all happy in the same way, unhappy families unhappy in their separate, different ways." That, I take it, is not a fictional but a serious utterance"

"(...) in War and Peace, the story of Pierre and Natasha is a fictional story about fictional characters, but the Russia of War and Peace in the real Russia, and the war against Napoleon is the real war against the real Napoleon." ¹⁷

This empiricism is somewhat reminiscent of a vulgar distortion of Marxist aesthetics widespread in the 1930's and 40's. The

narrator of Anna Karenina is a created speaker and the text is a pretended illocutionary act from the first word to the last. It is quite possible that we are unable to see the philosophical basis behind the terms "serious" and "real", but they are not given full explanation in Searle's otherwise unquestionably very important book. At any rate, in War and Peace Napoleon is as much part of a fictional world as Natasha Rostova. What is more the artistic nature of an object derives not or at least not only from its morphological and semantic features, but mainly from our attitude to it, and surely we do not respond to the figure called Napoleon while reading Tolstoy's novel the same way as we respond to the historical figure Napoleon when reading a scholarly work on him. Aesthetic pleasure is dependent on an unbroken illusion that we are contemplating a fictional world. It is misleading to assume that literary genres differ according to "the extent of the author's commitment to represent actual facts,"¹⁸ we might take the risk of saying that it is rather the selection of those facts that may distinguish the author of Germinal from that of The Sacred Fount. A novel may be read as history, and a historian's work may be enjoyed as art, but aesthetic pleasure and the acquisition of historical information are entirely different activities.

The rules of literary story-telling are not the rules of implication, but those of the conditional. "The novel is not a reflection of the myriad aspects of social intercourse; it is, on the contrary, the mirror itself."¹⁹ Its signified possible world forms an organic whole with its signifier, a particular

form; that is why its message cannot be rendered back into the non-fictional world, despite the fact that the former is dependent on the latter. The difference is fundamental on two levels: on the one hand, the novel as a genre with a strong encyclopaedic tendency may absorb all kinds of secondary speech acts and present an unresolved tension between contradictory world images, resulting in a complexity of value structure for which Bakhtin used the rather unhappy term "polyphonic" structure; on the other hand, the world of any novel can be considered closed in comparison with a more open non-fictional world.

Works of fiction contrast false and authentic values on three levels. God, society, and the individual are the three points of reference in the structuring of a possible world. Even the first is present in all literature, representing a metaphysical meaning the relevance of which cannot be abolished with the alleged disappearance of religion. "Metaphysics belongs to the nature of man."²⁰ At most we could say that sometime it may be transformed into ontology or even epistemology, but even so, the idea of an absolute certainty of truth which a narrator may put his trust in, even if denied, cannot be absent from a structure of values. "The god who acts here is not thought theologically, but purely ontologically namely as the highest being in whom all beings and Being itself are caused."²¹

That point of reference makes it possible to risk a few generalizations on the possible value aspect of temporal

structures and narrative situations. Tragic structures are located, as a rule, in the present, and involve a great, sudden, and unjustified loss in human values. In a comic work the use of time is similar, but the hero is reconciled with society, a way is shown from crisis to solution. Apocalyptic sense of being expresses a contract between a gloomy present and a future day of judgement, followed by a happy state of affairs. Elegy works the other way round, starting from a relatively worthless present state and recalling a happier past. A consistently ironic interpretation of existence casts doubt on all values, and maintains a circularity of processes.

Undoubtedly, these five types of value structure are very rough schemes, but in our opinion all narrative texts create a possible world which could be described as a combination of them. Some of these combinations could be named and given a brief characterization, but the enormity of the task of a systematic classification of narrative world visions frightens us off, for it may lead to the analysis of individual works, which would be out of place here. The only final conclusion that seems to be worth formulating is that the individual character of any narrative text will be quite manifest on this fourth level; so we may discard as old-fashioned the view according to which the particularity or specificity of a narrative text is limited to the sphere of style. Detailed analyses could corroborate the hypothesis that not only the morphological features of a novel are changed in a translation, but also its message dependent on the semantic and pragmatic aspects of its modality.

Notes

- 1 David K. Lewis: *Convention. A Philosophical Study*, Cambridge, Mass., 1969, p. 46.
- 2 Teun A. van Dijk: *Text and Context. Explorations in the semantics and pragmatics of discourse*, London and New York, 1977, p. 89.
- 3 Michel Zérafra: *Fictions. The novel and social reality*, Harmondsworth, 1976, p. 53.
- 4 Dijk: *Op. cit.* p. 107.
- 5 John R. Searle: *Expression and Meaning. Studies in the theory of speech acts*, Cambridge, 1979, p. 30.
- 6 *Ibid.* Xi.
- 7 Dijk: *Op. cit.* pp. 118, 122.
- 8 Lewis: *Op. cit.* p. 118.
- 9 David E. Cooper: *Presupposition*, The Hague - Paris, 1974, p. 26.
- 10 M. Szegedy-Maszk: *Historical Poetics in Hungary*, In: J. Odmarrk (ed.): *Language, Literature and Meaning II.*, Amsterdam, 1980.
- 11 Zérafra: *Op. cit.* p. 32.
- 12 Searle: *Op. cit.* pp. 69, 65.
- 13 *Ibid.* Viii.
- 14 Dijk: *Op. cit.* pp. 50-51.
- 15 Searle: *Op. cit.* pp. 74, 161.
- 16 *Ibid.* Viii.



17 Ibid. pp. 59, 63, 70, 72, 74.

18 Ibid. p. 73.

19 Zérafra: Op. cit. p. 44.

20 Martin Heidegger: *The End of Philosophy*, London, 1975, p. 87.

21 Ibid. p. 44.

THE PLUS FUNCTION OF NARRATIVE IN DIFFERENTIATING THE SEMANTIC
LEVELS OF THE CHARACTERS, THE NARRATOR AND THE AUTHOR

GYULA KIRÁLY

Department for Russian Language and Literature

Eötvös University, Budapest

1. A work of art is most similar to the system of rules in logic. Just as a logical system is constituted of rules for usage, the literary work of art is also formed of a certain system of rules by the help of which we can think about our ontological existence according to the experience of past, present and future realities. In this context a literary work of art represents value in so far as it is a frame work of a system of rules for thinking in terms of realities.

At the same time this is the reason why systems of logic are different from a work of art as a system, that is to say logic as the science of thinking and the work of art as an artistic way of thinking are different. Since any kind of logic system is given once and for all and is suitable for reaching a certain level of human thinking. On the other hand a work of art is single in the sense that from the point of view of the given instance of reality and in accordance with it we can think over human existence in general only by the help of the given work of art as a system of rules.

This is due to the fact in art it is not merely truths that man wants to observe and learn as in science neither is it the

general connections of the notion of reality which should be taken as philosophical forms of truth but in statu nascendi the operation of these regularities of reality affecting and determining the life of man and society.

Therefore man's historical, social and particular existence is never present in art in its ontological forms but in its empirical forms as a concrete vehicle for these regularities. This is the reason for the peculiar sensitivity of art to the prevailing collective social ideological, political, moral ethical, aesthetical and cultural manifestations, and this fact accounts for the close connection of art with other forms of culture for its voluntary contribution to intellectual trends, styles of age and forms of cultivation. Being attracted by certain ideals and styles a particular age brings to the centre of attention such spheres of reality as open up a better view for us on the general forms of human existence. For these general forms manifest themselves in their true reality only by means of their cultivational forms, as they can be recorded more exactly in their everyday-historical realization.

In contrast to logic's absolute rules of usage, more exactly to the form-creating logical operations of thinking, literature as a special form of thinking can therefore arrange its own medium into a system only by the experienced reality; this makes and at the same time enables the consciousness of the current perceiver to set out and go along that very path which leads deepest into the tangle of reality perceptible in the given age. Distinct

from the rules and forms of logic established once and for all, here again and again we have to set up and create these peculiar ontologically seeming rules of the logic of reality at the expense of conforming to the given work of art as a rule of thinking - usage, since not truths but the regularities of man's ontological, historical, social reality, acting from the direction of concrete human existence, become eventually cognizable objects, tangible things. This is the very reason for the general phenomenon that an artist can go over the regularities of reality recognizable in his age usually by means of several works of art that is by more or less different approaches, systems of thinking, while in the creation of his life-work he relies on forerunners' and contemporaries' achievements in establishing rules and also on his own achievements just as much as on his (biographically) own real social experiences gained in periods between the writing of the works. Just for this very reason a work of art is not a system of signs (as for example language is), which would leave and push meaning (the 'discrete sequence') outside its domain. Neither is it merely a secondary system of signs for making models, which would remodel previously arranged material; if we can speak about a model at all we can do so only in terms of the model - like structure of the system of thinking. But all the time we have to keep in mind that the model in question is not a par excellence model of the world (we should always deny this concept of a model), but that concrete system of rules, which makes us think indirectly about human existence in a definite way.

We must not be deceived by the fact that this system of rules

presents fictitiously to us nothing but apparently ontological concrete things. This apparently ontological instance of concreteness is exactly the same as the scientist's example to illustrate a given regularity or rule. From this point of view a work of art is really a certain kind of sequence of illustrations; however not the illustration of reality but of the empirical regularity of reality. Therefore we have to do not with one single illustration of an example, although it is not completely strange in art as is shown by the genres of parable or generally of the animal story. But even in the case of a more complicated artistic model it is not the function of the model itself which comes to the fore, since it is also taken into account as a system of examples.

In this sense we can also speak about the symbolic meaning of every literary work of art. In each case when the model consisting of a more complicated system of examples is presented by the writer as a material of examples in its symbolic nature we have according to the programme to do with a mythologizing or symbolic work of art as well.

If we place the concept of "the work of art" at the fore, it will suggest the idea in connection with an artistic way of thinking, as if it conveyed, as will science and philosophy, meanings that can be grasped in forms of truth. It would cause us to forget that the main point is the record of the motion of general regularities of reality caught, seized, captured in a series of existential and intellectual circumstances appearing in their ontological state. Here we have to do with a system of rules which seems to be a suitable model for setting off such a train

of thoughts - and therefore for us just as well as for the creator is a work of art - by which we can put into practice for ourselves the laws of man's psychological, individual, social, historical and natural existence on a higher level compared to our situations experienced in life but which has an equivalent (so to say existentially).

Though the deviation from formal and dialectical logic is theoretical, it lies in the different form of the system of rules in both cases; which already indicates the difference between the subjects of logic and art, too: while on the one hand the question in the former is how thinking can grasp the laws of man's reality by the rules of logic that is in forms of truths, on the other hand in the latter it is how man can grasp this reality itself and its motion in forms of existence (in the artist's model). Therefore by the help of such a system of rules which restores and recreates the moving, present or past human reality so that its view set off a series of experiences and make us think, as do the real experiences of our existential and intellectual existence, which from time to time also set off our trains of thoughts which penetrate into the regularities of our social, individual and natural existence.

The fictitious-ontological level of a work of art is regarded by the phenomenologists as being as a teleological, by the formalists as a fabulous level and by the sociologists and folklorists as on the level of plot; we consider this fictitious ontological level as a kind of meaningful denotative level with a logic of authenticity, which, so to say, creates the illusion in us that we meet things

having taken place in real life, in other words the writer makes us view and take part in the existential and intellectual situation of the model, which situation, as we receive it into our existence and intellect, we could not make simultaneously our object of experience and observation even if we could in fact live through it in our ontological historical and biographical time and life.

The critic's interpretation as opposed to the reader's is usually mistaken in that it supposes this system of rules itself, this logic of authenticity to be the final end of the literary work of art. At the same time on the one hand it is true that the function of the narration in the succession of the epic work of art is really to support this very illusion; on the other hand it is also true, that this illusion is already as a semantic level in the sense that it contains the path to regularity of reality, too. But as soon as the critical interpretation fails to suppose the fictitious ontological level in this function-regularity, the reading of the work will or may be misunderstood; the system of rules will be degraded even at best into a modelling system which can be formulated by logic - that is to say it is on the level of truth - or at worst into a form of sociological, moral, ideological or ethical content.

The literary work of art - as a way of thinking - contrary to the art of sculpture and painting is not space originated as regards its ontological nature in so far as it perceives, compares with and relates to one another and to man, and presents the realities to be thought over primarily not as they appear

simultaneously in space - simultaneously for us as social, natural beings - but according to the succession, to the empirical forms of recurrence in time in our everyday life we leave behind in time and thus also make our own experience and perceive reality together with its regularities. Among other things modern art cultivates the events, situations more closely tied to everyday experience - either a more expanded motion in space is described, or the picture of one and the same place changed through time - because the regularity of the true is vindicated in the forms of recurrence; that is to say the process, tricks and roundabout way of cognition (the momentary intellectual and empirical, the true in the historical sense that is the true grasped from an aesthetic point of view) can be manifested in the teleological materiality in the same condition as man in his activity, his real existence, his substantial and active meeting and contact with reality can recognize and biographically in his fate recognizes it.

2. According to Tynyanov rhythm in poetic speech creates its sign level and semantics, as a poetic sequence of speech, by rendering the ordinary grammar and syntax of speech more difficult. In prose a similar function is performed not by rhythm, but by the semantically recurring sequences of rhyme, but they render more difficult and restructure not grammar and syntax, but the reception of immediate natural speech and its ontologic quality as direct associative semantics (dialogue, monologue, description, relation). In prose syntagmatic rhyme is the compass that helps the receiver make an order (in terms of genre) of the epic, the tragedy, the novel or the picture of morality in the associative material as

in an ontological meaning.

In the isolated examination of prose and epic only that can be seen, which Tynyanov also found in approaching prose from the point of view of poetry, that is to say speech in artistic prose remains in the same condition as it is in its ontological state, - although the primary point here is that the ontologic phenomenon denoted by the meaning of words and introduced by association remains such as it is in the existentially concrete reality. But the sequences of rhyme as the phenomena of a genre set a new order in that concreteness: the speech of the characters remains speech but their inner speech also conveys their being apart at a certain distance created by the genre, in other words that portion of their totality regarded as ontologic which is in accordance with the laws of existence and is aimed towards us. However, if we consider the phenomenon of genre not as a concrete and particular appearance of the epic phenomenon we can get really no further than Tynyanov: although we rightly deny the prosepoetic function of rhythm, we cannot get so far as to suppose that prose as a poetic structure conveys an aspect of epic genre, therefore we cannot realize the poetic phenomenon of prose which is the vehicle of the genre and thus we cannot realize its role in the accomplishment of epic speech either.

The epic "rhyme syntagmas" are the genre which creates syntagmas on the one hand of the associative (teleological) sequence on the other hand from the point of view of psychological logic, of the ontological sequence (owing to their internal regularity, which manifests itself in its denotative nature) and

as such they make up together the successivity of the epic sequence put in a perspective of genre and calling for a consideration in terms of genre.

Prose allows the meaning of the associative material to objectify itself retaining the grammar of words and speech, but also incorporating its ontological reality, the semantics (meta-semantics and syntax) expressed in the words of the characters, the narrator or the fictitious author by means of poetic form (confession, story form) and genre tendency built up from recurring rhyme syntagmas. The characteristic phenomenon of the genre, in the whole of the associative semantics regarded as existential, puts the semantics of reality into its right place and makes it objectively observable and even objectively observed.

For it becomes evident as regards the phenomenon of the genre too, that the epic as well creates a certain set of rules - a special set of rules - of human thinking. Therefore the grammar of the epic is the phenomenon of the genre and its lexicon the associative semantics; if we regard the epic as a kind of language, that language can convey reality in its ontological form about the regularities that affect human existence and about the influence of man upon the course of these regularities.

Why is the change-over possible and even necessary from poetic language to the language of prose from the time of the beginning of modern epic genres and why does this process seem unreversible? The supposition seems probable, that just as

rhythm, that is to say metre, drives speech in a definite semantic direction (into the direction of metaspeech, namely poetic speech), in the same way the rhyme syntagma (along psychological logic) drives prosaic speech and the external-internal movement in space and time (that is to say the associative semantic contents) as a meaning towards the genre's sequence of thoughts and thus into the direction of the epic as well.

At the same time it urges us to make a survey in terms of associative space and time and of a definite point of view (genre) concerning the relationship of man and the world. Just as rhythm (that is to say metre within it) and the logic of lyric experience in poetry, in prose rhyme syntagmas and psychological logic are the media and measures of the tendency of aesthetic judgement: this in the end leads epic thinking towards prosaic self expression.

In prose the associative sequence moves together with and is inseparable from the speech sequence and parts (e. g. of a character or the narrator) (with the "described" word) while this unity brings about a peculiar duality, the doubling of aspect. Therefore the dynamisation of the ontological sequence, that is to say the movement of the world and the characters (their psychological movement, too) is arranged by the epic genre. Only the closedness and oneness of this sequence (namely of the ontological sequence put into motion) can render unity and oneness to the sequence of prosaic speech.

Just as rhythm is a logic thought conveying or thought creating the element or predominant principle of form, the rhyme-syntagma and psychological logic are epic thought conveying or thought - creating elements;

the successive epic sequence of the ontological association (the progressive image of reality) is communicated through the genre-principle, and aspect creating channel of these two prose-poetic and at the same time predominantly epic elements.

The essential characteristic of a prosaic sequence is the unity (dominance) and closedness in terms of genre of the ontological (associative) sequence: closedness and unity together render the dynamism of prosaic speech (sequence) and the epic succession of the associative sequence, while at the same time they push into the background and check the dynamism of the autonomous grammatical material and syntactic structure of speech.

As distinct from poems the unity and closedness of the prosaic sequence do not affect the order of the syntactic-semantic relations and arrangement of speech (if they do, it is only to stylize the speech of characters or that of the narrator) but in essence this level retains the form it generally has in speech. What is regrouped, rearranged is the associative material in which this prosaic unity and closedness are created in line with the dominance of the epic genre and they in turn create the relations and succession of meaning according to the ontological rules of motion of this meaning.

In prose a decisive role is given to the set of relationships which is established between the prosaic sequence (rhyme syntagmas) and the epic sequence (psychological logic) and between the associative sequences and the sequences characteristic to the genre, between closedness and successive whole, a succession of prosaic

rhymes and the syntagmatic whole). In prose, therefore, not the process of speech is successive (not the monologues, dialogues, descriptions or relations of stories) but the meaning in a tentative cross-section of the forming aspect of genre.

Prose liberates words and speech from the arbitrariness of the speake but rebinds and drives meaning into channel, transforming it from the sphere of words and speech into the associative sphere whose complex dimensions of space and time presuppose the ability of the prosaic and the genre principle to make order. The forming of meaning in the ontological sequence is rendered difficult and even obstructed just by prose, but this associative material is arranged in unambiguous sequences by prose as well, more exactly: by the recurrence of prosaic-syntagmas, which at the same time unify, simplify and individualise the process of the forming of meaning through the channels of the genre tendency. Thus the whole of the work as an entity of ontological meaning marked by the associative material is absorbed in the tendency of the thought sequence of genre: in the artistic ideal of the social character of mankind conveyed in the concrete historical existence of man. Prosaic epic is capable of this function, because its prosaic rhyme syntagmas give ontological closedness also to the thought sequence - regarded as a purpose.

3. In poetic speech (verse) therefore a word and its artistic meaning are closely correlated in the meaningful groups of lyric self-expression, in the expression of lyric self and experience. But the behaviour of prosaic words in the epic medium does not show such

deviation compared to their behaviour in everyday communication and scientific information. The meaning of words in artistic prose is denotative but at the same time it shows a syntagmatic arrangement. So the meaning of a prosaic word, too, always functions in order to put forth the meaningful group, that is to say by the help of a whole system of meaningful denotations it builds up the meaning of a model as a meaning of a complicated set of signs but in such a way that the meanings of the denotative and syntagmatic levels become separable. While in lyric thinking the syntagma of words is in pretty close interrelation with their denotation and the meaningful whole, in epic thinking it detaches itself from both.

Epic may appear also in verse form but the basic forms of its evolution, accomplishment and differentiation of genre were born with the development of prosaic speech. It is connected first of all with the basically different relationship which is peculiar to the epic author's poetics of words and meaning as opposed to those of the lyric poet. The situation is that among the denotations of epic words already the word itself is present as a meaningful denotation as an existential word: the relationship of meanings is direct and they do not fuse into one other: the plus meaning is carried by codes of signs. By the way this is the reason why the epic genres evolved in prosaic word form and were differentiated through prosaic forms in both poetic forms of the epic, in story and in drama that is to say in the narrative or stage form of interpretation.

The words in lyric poetry denote a lyric self and experience

but not characters and situations in their self-realization evolving in space and time as the denotations of the words in epic do. The poetic self and the direct experience therefore separate in epic, the semantic plus of the meaningful whole levels the meaning of the words ^{in prose} (in epic) - just as it also divides the whole of the epic speech into parts (the parts of the characters, the narrator and the author), which have different functions in producing the semantic plus of meaning, and each of these parts is communicated through the meaningful texture and the semantic plus of the meaningful whole of different media: the parts of the characters through the media of words and action, the narrator's part through the media of intellectual information and value judgement on the level of words, (which is substituted for in the dramatic form of epic by complete personification and the composition), and the part of the author through the media of the words and denotations in epic. For the words of the characters remain existential words within the semantics of epic meaning even if they start decisively as an ideological word on the level of characters' parts and thus incorporate the external actions of the characters to a certain extent. Therefore Crime and Punishment or Hamlet, Tristram Shandy or any other "ideological" novel is existential in so far as the denotation of the characters' words plays a part in producing the semantic surplus of the meaningful whole through a transmission of existential meanings, and is not levelled syntagmatically on the horizon of characters. Just so the words of the narrator remain intellectual words (informative or ethical ideological, directly aesthetical, but not parexcellence aesthetical words), that is to

say remain on the denotative and not syntagmatic level of words, even if the author himself is the narrator.

As a matter of fact, the narrator's function is to differentiate the formal levels that is to say to create the network for the complicated transmission of sign and meaning. Thus, by his presence, even contrary to his own will and conscience he creates and communicates the only way of reference to reality, which is valid exclusively for the given work, thus making a narrative successivity in which the epically repeated rhyming elements combine into identifiable cognitive signs (character, event, situation), into characteristic features of reality and regularities.

Therefore the attitude of the narrator should be regarded as secondary to that of the author-creator not only because it communicates between signs and meaning, and between the proper level of form and the level of form of the content even if a level of form and content in itself is involved. Thus the narrator may be present as a described character in the epic situation or event, or he may be identified with the writer, but even in this case he cannot be substituted for the level distance characteristic to the epic; in other words in the same way as a narrative writer's immediacy cannot convey the whole of the meaning unlike lyric forms it cannot bridge and absorb through its words the set of values and epic function of the distance due to space and time.

4. The fundamental principle of artistic thinking in its general sense also corresponds to that of our present particular subject, narrative epic thinking, and can be conceived as follows: so that

a way of thinking can remain on its artistic and aesthetic level, the level of ontological reality has to be imitated throughout, since the precondition of the existence of this way of thinking is the creation of a level of artistic approach. And whenever it deviates from this principle this very way of thinking itself becomes problematic: either by degrading reality into mere illustration, a level of superficial phenomena, or by forcing it or one of its essential aspects of thinking into an abstract model of logic, thus invalidating the artistic way of thinking about reality. After all this makes the levels of description and expression respectively problematic, while at the same time it can be said of both levels that during the imitating of reality neither the intellectual nor the existential descriptive and expressive spheres and interests coincide with the final resource of the work, the text. The proportion and predominance of either of the forms of lyric confession or narrative epic in being based on either of the descriptive or expressive forms have no influence on the peculiarity of both ways of thinking which distinguishes both of them from everyday and scientific thinking and from the existential, ideological and theoretical ways of thinking as well.

A way of thinking in terms of lyric confession, which - to use a traditional term - operates dominantly with the expression does not place an ontological reality expressed in terms of space and time between the levels of the lyric author and lyric hero; and while the dramatic epic manifests the imitation of natural reality with the physical and psychological presence of the characters partly by

informative description. The same applies to the concrete forms and succession of space and time just as well as to the imitation of phenomena and objects. But while the author of dramatic epic in his own concreteness of space and time alienates and separates the characters from his author's existential and intellectual personality in the same way as the author of narrative epic does (and that is just where lies the difference of both forms from lyric confession), the dramatic form still does not create simultaneously with the described and self-expressing characters a consciousness or a character of intermediate intellectual horizon giving proof of a character's or author's relationship to reality - whereas narrative epic does exactly this; differing from the imitation in lyric confession in that the presence of the author (personal or fictitious) wedges the same concrete phenomena in space and time not only between his own personality and consciousness and the characters, situations, and events as the dramatist does, but in addition to all this he places the narrative description in the perspective of the model. In this way the author of narrative says twice as much as the lyric author and the author of dramatic epic, while he strictly distinguishes the words of the narrator from those of the characters and at the same time from his own sequence of thoughts. In the long run the author in his capacity as narrator, in order to perform the function of description, must back on transforming "the lack of the stage" so to say he has to render the story in a more economically way by abbreviating the successive concrete phenomena of space and time, due to the physical presence of characters; then he must extend the time he has saved in this way, either from the world of objects or the characters

and also expand space by multiplication or reduction in short, he must imitate and model the character - event - situation codes by means of association instead of imitating the real space and time of a drama on stage.

Imitation in drama can also expand space and time but not in terms of drama, only in the words of characters the excess of which however, always weakens the drama, that is to say reduces the possibilities of the stage as a way of artistic thinking, since extension is already a quality of associative-narrative epic. On the other hand in narrative epic it makes no practical difference whether the fictitiously real ontological state of space and time is imitated by the words of the narrator or by the words of the characters. That is the point where the possibility of the plus of narrative literature as opposed to the drama comes in; this is what narrative literature could and can even now utilize in its development and the evolution of its forms, it is this possible plus to which modern epic genres owe their prosperity. Beyond the distinctions of the attitudes of characters and the author, which is also done in drama, by introducing the function of description, the system of epic thinking has been extended on such an intermediate intellectual level as can be a suitable vehicle for the whole narrative texture of the work beyond the level of characters to that of the author; consequently an amazingly wide range could be produced due to the excess and variation of form now of description now of representation by dialogue, since both the author and the character in their capacity of narrator can perform the function of description as opposed to the function of dialogues and

description which on the other hand can produce important possibilities of variation in the semantics of the characters' level.

But to return to our fundamental question: the plus of narrative function being present either as a fictitious or a character's or author's narration or only as the medium of words (which can be called denotative), to describe and to begin to put into shape the imitated ontological reality in both cases it makes the artistic way of thinking infinitely sensitive, since its narrative-descriptive aspect can neither be excluded from nor identified with that of the author - that is to say with the aspect of the level of artistic thinking which is created by the model. And between these two levels almost innumerable levels of distance and forms can be imagined.

The point here is that as opposed to the unity of the author's lyric self and the character's lyric self observable in lyric genres on the one hand, on the other hand the complete separation of the two in terms of form in drama narrative epic postulates an intermediate phenomenon which stands for a different level also in its quality. For this very reason its definition is decisive and from the point of view of epic narration it affects the substantial interpretation, and that is also why we regard it as a task of primary importance to establish the differences between the dramatic and the relating narrative epic as to different ways of thinking.

Albeit in a different way from the characters' relationship to reality the narrator still creates a character's phenomenon; the relationship to reality is on a more intellectual quality distinguishes the narrator - even if the narration is in first person - from a higher

level of thinking: from the writer's aesthetical relationship to reality, who is represented by the model of the work. For however much the narrative phenomenon may form an additional lyric attitude in the narration formed from the author's point of view, again and again it drops back to the intellectual level while capturing in its descriptivity that which regards as real the fictitious ontological reality.

The specific feature of epic thinking as distinguished from that of lyric thinking is that while it depicts, judges and models reality in fictitiously real ontological conditions (the characters) or in an immediate view (of the author), at the same time - contrary to the lyric attitude - it cannot create a level which is aesthetically coherent with either of them. Therefore the author of narrative epic is led to suppose himself on a third level of thinking, even if the author's narration is the most personal, particularly in that case. Since in such cases it is most difficult to control the author's subjectivity, that is to say to demonstrate the distance between the narrator's level and the aesthetic level. And we can really see that the author's narration is the least personal just when it is limited to the descriptive function, that is to say to produce observability, to make us imagine the ontological reality and to populate this reality and its opposite: the fact that the apperceiver is made conscious of the presence of the author's personality in the process of narration already indicates that plus function, which is performed besides description by the narrator's level in producing the aesthetic level of the way of thinking in art. The variation of more subjective or more objective

narrative forms shows a certain constancy in the process of historic development, though - if we regard the beginnings of artistic epic from the epic - we can see that it reproduces these two possibilities on various levels in terms of quality.

The meaning of the author-aesthetical relationship entails in the model that the lively ontological reality depicted in its immediate view in the narrator's description simultaneously appears in its ontological state (event, characters and situation) and in its immediate view, namely on a level nearer to the intellectual level of the characters or on a higher but still intellectual level. However this way of viewing - if existentially not so concrete and intensified and therefore in its intellectuality different also qualitatively from the existential view of the characters - shows an infinitely close connection with the intellectual (social, ideological) interests of current contemporaries. This coexistence and duality of the levels of ontological reality, which are lived through by the characters and at the same moment can be apperceived by another person from the narrator's perspective, enriches the experience of reality so much that it rivals the experience of reality in lyric confession, where - as we have seen - the lyric character and the author's self-experience are united all along. But since in the epic these two are held together not by a poetic but by an intellectual view (the narrator) therefore in the reader induces with both levels, the characters' experience and the intellectual observation, a third form of viewing and experience - epic lyricism - in which the characters living through reality and

the narrator viewing reality are built into the process of apperception as subjects of observation or attitudes.

The essence of epic thinking is the very fact that in the succession of the model's space and time the narrator and the characters alike open ever more doors through which we can get an insight into the author's way of thinking, that is to say share that way of thinking which is neither an everyday way of thinking of existential immediacy nor intellectual-theoretical or ideological, scientific or philosophical, logical or dialectic - but the way of thinking through the depiction of ontological forms of reality. This is the point where the author operating with the distance forms of the epic and the poet operating with the immediate forms of confession of the lyric meet again since they are common in that they make us think by depicting the ontological forms of reality and promise the experience of regularities of reality.

5. The art of the "word" is thinking in the forms of reality. The model of reality of the author thinking in terms of narrative form proves and manifests that neither the passions, emotions and thoughts springing from the existential experience of human reality nor theoretical thinking (logically or dialectically) examining reality can be sufficiently exhaustive forms of cognizance for man; since the former rather in concrete truth, while the latter rather in the everyday, practical coexistence of concrete and abstract truth or in the social, existential, moral concreteness of the forms of truth can only seize, define and represent this reality, the regular motion of reality. But also

into a genre's model: the characters, the events, the situation which are always interpreted by the narrator as a final form of reality, that is to say, as existence, will be degraded in the model's text into an intermediate level of form, its reference to reality will be influenced and controlled by the genre's model as a complicated system of signs. This relationship to reality of the text (model) remains beyond the narrator, because the conclusion of the event, the rounding off of the characters or the final picture of the situation puts an end to further possibilities of the narrative function. For this very reason epilogues and prologues in narrative epic generally have a certain ambivalence, they mean intermediate forms, in which the narrator "smuggles" the word to the writer or just the opposite the writer to the narrator (in the prologue).

The lyrical confession and the narrative epic are equal from the point of view that both of them refer to reality only as a closed whole (artistic system of thinking and rules), and the intermediate element in both of them is an experience and an event supposed to be real. Even if the subject of confession is an event or conversely the narrator's object in the model of narrative epic is a psychological series of experiences. The point where they deviate from each other, can already be seen in the difference between the epic and the lyric quality that is to say the current narrator in the narrative epic is led to view, to approach, space and time, in which an alien self's experience of reality comes into existence. This is what normally leads in the epic to the syntagmatic arrangement and separation on various levels of the denotative

word. The narrator is either excluded from the experience and space and time of the alien selves, or he appears as a character himself meanwhile having to connect the alien space and times from successive periods into a chain so as to support the continuity of the events. The difference between narrative time and the duration of the narration (the narrator's contact made conscious in the apperceive) is exactly the formal projection of this.

Therefore while the lyric model holds together its form and content, that is its system of codes and narrative denotativity, the narrative epic is led to separate just these two. What in dramatic epic is modelled by the space and time of the stage, not the merely successive evolution of the characters, but by their observable presence from the very beginning, in narrative epic is built up and placed in layers one upon the other in successive time by activating the denotative ability of the word and the memory of the reader, so that we are yet or already aware not of a modelled reality as in the case of lyric confession or drama after each act and even after scene but of a sequence of events in successive space and time, which captivates us more and more. But in this way we get farther and farther from the narrative horizon of the current narrator, and view the events more and more objectively so that we can not avoid checking and opposing the attitude of his interpretation. In other words we get closer and closer to the author's attitude, to the horizon of the author who considers reality through the whole of the model, and this simultaneously arouses the expectation in the reader of the conclusion of the events, and sets off its gradual growth over the events, which is just as gradual as its introduction was.

more generally: only artistic thinking can grasp the regular motion of human reality, showing it in its existential and intellectual totality. In comparison with the drama where reality's existential-intellectual totality is given only by the characters or with the lyric where it is in the togetherness of the author's and the character's view, that is to say it is given in its genre-specific one-sidedness, the plus of the narrative epic lies in that it can produce the triplicity of the existential-intellectual-aesthetical level in its differentiated quality and isolated view. But this in no way means that narrative epic is superior or perhaps inferior to other artistic forms of thinking.

Within the epic the main difference between narrative and dramatic epic does not lie in that the former produces a narrative time in addition to the model's time, of which the narrator is constantly conscious, while as regards the drama there is no person present who would somehow separate the space-and-time performed on the stage before the audience and built up from the characters' monologized or dialogized narration, and who so to say would apperceive the difference between the succession of the stage - time and the model - time. In this the difference between the narrative and the dramatic epic is expressed only from the point of view of form. The plus of the narration is due to the fact that it only postulates these two kinds of time alike, that is to say it treats the time of the plot as a final end in words other than the immediate bases of the message. And just this is done away with as form during the process of being arranged

at first into the model, more exactly into the narrator's story. The same applies to the dual dimension of the characters given by the narrator and by the model. The narrator's and the model's horizons are eventually separated in the apperceiver's consciousness when by the conclusion and closing of the work the writer and the narrator so to say exchange their positions: while at the beginning of the work the writer makes the reader accept the fiction of authenticity, and the narrator speaks about the story as if it were reality, now at the end the narrator already seems to be only the trustee of authenticity - even if it is the writer himself - while about real existence the author-writer confesses through the model.

The level of the "word" together with its whole denotative content therefore is the domain of the narrator and the characters in epic narration. The confessional, lyric or common forms and topos of the word do not belong to the forms of the model as in the forms of lyric confession. The current narrator in his communication with his reader never can and never wants to give the impression that he is producing an aesthetic value by what he tells and has realised a secondary modelling system, the artistic representation of reality, which is the substance of the lyric narrator and lyric character's coincidence in producing in the lyric phenomenon. The narrative epic deviates from the lyric in that it can involve such an object of observation, which we can not avoid viewing independently from its attitude and angle, - this is what is impossible in lyric confession. Because in narrative epic contrary even to lyric narration the aesthetic

experience comes about only if in its duality at the one pole, i. e. in the narrative competence, that shortest possible way which connects the forms of reality with the forms of aesthetic cognizance is fixed, and at the other pole the objectivity of the author's attitude, i. e. the distance, grows compared with the horizon of the character's and author's consciousness; the space and time segments which are as a matter of fact only conveyed by the narrator can be connected only in this way, which already indicates that the intellectual function of the narrative phenomenon in the epic is always subordinated to that of the artist, to the underlying principle of the genre.

6. Every epic narration therefore performs two functions: it presents a plot, characters and situations, drawing them gradually, and this is, of course, a primary condition so that it can convey the idea and the meta-information of the text's aesthetical whole. The narration itself as the production of a coherent system consisting of a relation of events, description, dialogues and monologues is a descriptive task with the immediate function to produce the concrete space-and-time of the literary work of art, in terms of the artistic "definition" of man's relationship to his environment. In this concrete reference narration operates with "events" from which on the one pole characters and on the other pole reality and the human situation crystallize. As regards the relationship of the narrator's attitude to the communicative competence of the narrative technique and to the information accumulated by it, it can be identical with or entirely different

from that of the author-writer. However, in both cases we have to take into account that characters, events and a situation as a matter of fact, are such fictitious concretes, which are not the immediate embodiments of the message but only the vehicles, trustees and codes of it, which in the narrative text as building elements of the model of reality are themselves phenomena having the value of signs, and the meaningful nature of which in the aesthetical sense - i. e. in reference to the whole model - need not necessarily be understood by the narrator.

The narrative epic has its architectonics just as well as the lyric confession has its rhythm, but its architectonics culminates in the principle of the genre's dominance, i. e. in the objectivity of the writer's invention, which is a dominant principle in certain periods of the narration also when the narrator subject is omniscient (objective) in Tolstoy's or Balzac's sense.

The underlying question of artistic narration can also be defined in terms of how the epic retains its poetic nature independently of whether the form of narration or dialogue in verse or prose language.

We saw that the decisive difference between the narrative and confessional forms can be grasped in the creator's relationship to the model i. e. in the difference of thinking in the model. According to that in the lyric confessional form the viewer-creator is not distinguished from the form and content of the information, i. e. he views at the same time himself and his relationship to reality as a lyric character's. Epic narration on the other hand views

alien persons, existences removed to a certain distance, and it can even make the reader assume an attitude to keep a distance from the action of the narration - and that is what can query the poetic quality of the alien existence and the intellectual narrator's words and speech - as a form.

We have to give an account to ourselves, that it is not folklore texts and not mythical texts either but literary texts where the author's final will, teleological presence must be taken into consideration on every level of the artist's model as a form of thinking: the principle that the text and context are unalterable, which absolutely distinguishes the model of belletristic thinking from that of folklore, just as the dual relationship of epic narration to the object of description, which is the other essential factor of the difference from myth, stands or falls with this.

The decisive difference from the point of view of narrative technique and form is that the character's or the narrator's semantic level (and the denotative connotational level which is the same) is removed into the distance in the description, in the artist's model always repeats or makes repeatable somehow for the receiver the path given on this teleological level i. e. in the described fiction, which the creator made according to that thought and ideal which is the final author's part, poetic sequence of thoughts and aesthetic meaning of the model.

This very plus semantic load beyond the semantics of the mere genre's model not only distinguishes the belletristic narrative art from folklore and myth but at the same time makes

the author's relationship to the so-called denotative level ambivalent: in this latter respect it lyrically becomes one with something very essential from all that which can be found on the one hand described, teleological, which we can call denotative and on the other hand is understood and made to be accepted only as reality on the ontological level, and denied and alien in its lyric nature. The underlying peculiarity of narrative artistic forms lies exactly in that starting from this epically removed, controlled and supervised object it can simultaneously produce the objective semantic plus of it. Owing to this very plus, the author's level, contrary to the "teleological" levels of folklore and myth, manifest the teleological level, which is produced by means of narrative operation, as adequately unalterable, inviolable and unique, in other words the author identifies himself with that capacity of the narrative form by the help of which he can guide the recipient and reader as well to the poetic sequence of thoughts, which capacity is present already on the lowest levels which picture immediately, i. e. are yet not artistic informational as a potential opportunity to become a poetic form.

The meaning and the meant in the narrative types of the artistic model are related to each other in such a way that not only the meant but also the meaning teleology, the meaning sequence of signs has the function of conveying the author's connotative thoughts without transmission. Only this fact can explain why the language of prose becomes prosaic in the artistic sense of the word in the narrative or dramatic narration not only when the writer himself is the par excellence narrator but also when the character or the writer-

narrator is the declared vehicle of the narrative technique.

At the same time the decisive question of the narration is the co-ordination of the word level and its immediate sequence of meanings and first of all the arrangement of the competence-network and hierarchy of the denotative sequence of meanings from the common point of view of the artistic sequence of thoughts and ideal and of the way leading to them. Without a narrator there is no narrative epic just as there is no artistic drama without taking into consideration the complementary-removing function of the stage. In the lyric the narration turns into itself or towards the object and does not convey this plus meaning, i. e. that of the way leading to them, just as folklore or myth do not do so either. In this sense all three are open. It is in the narrative epic that the narration gives dimension to the described in such a manner that the basic function of the narrator is to create and view simultaneously the objectivity of the words (their immediate denotative meanings). Though it is not only the characterlike or fictitious narrator - i. e. the narrator who himself is a depicted person or an informant distinguishable from the writer - who cannot span and apperceive the whole epic sequence of meanings but also the narrator of Tolstoy's or Balzac's type in the case of the writer's first person narration.

Folklore and myth texts do not make a distinction between the author's and the narrative competence which can be considered in the artistic narrative epic as the narrator's real own competence is first of all the narrative and teleological time (the time

of events) i. e. the total consciousness of the difference between the time of the narration and the time of the narrated object in the informational sense. Since from the point of view of the narration's attitude the behaviour of the time-and-space in the same as that of the characters, events, situations, i. e. the phenomena called basic codes. The narrator - either the writer or a character or a fictitious person - considers as a final word or end always the events, the characters, the situation i. e. he supposes this very human situation and this very event and these very characters to be real and existing. But the epic (syntagmatic) arrangement of the denotative level qualifies this attitude to be a possible and suitable informational (cognitive and picture creating) form, in which the adhesion and belonging of the poetic sequence of thoughts to (psychological, social, ideological, moral, intellectual, aesthetical etc.) forms of experience is expressed, through which, just for this very reason, contemporaries and successors - as readers - can and do continue in the same analyzing and generalizing way as the writer himself. In this sense the creation of the narrative function's competence in the model from the poetic point of view probably rivals the other poetic phenomena. Since giving the matter a closer inspection the creation of the narrator's horizon is the discovery of the way of inserting such a medium between the described and the meant (as a final meaning, sequence of thoughts), which can perform the same function by its presence as that which is performed for example by words in producing denotativity as a primary sequence of meanings.

Therefore one of the possible effects of artistic information

is that compared to the recipient's social, intellectual and psychological status not only the meaning is connoted differently but also the path that leads to it as an objective plus in author inventiveness. But this plus of the narrative function is known only in the artistic narration. And narrative function itself has a more important role in producing this plus than the other poetic functions and methods producing the teleological denotative level (space-time, time-space, psychological logic, recurring rhyme syntagma, closedness-openness). The choice of the technical and poetical qualities of the narrative function is explained in the poetic thought sequence itself, in the meaning of the model but it is to a considerable extent determined by the perceptible concreteness of "this is the way how we get to the sequence of thoughts in our everyday life". Among other things this is the reason why it is so difficult to investigate whether the author had found the only possible form of his poetic message; because where there are two such completely disparate semantic contents conveyed by a form, it is pretty hard even in thought to substitute something else for these parts, just because of the so manifold succession in the narrative structure. Among other things this is the reason why the Hegelian definition of form and content i. e. of the oneness of the model's sign and meaning, in other words the supposition that the aesthetic quality is a coincidence of the two, consequently the embezzlement of the ontological levels leading to the aesthetic quality, cannot be and is not satisfactory for analysis in terms of poetics, the theory or the history of literature, or of the work of art.

Artistic thinking as a way of thinking from time to time

differs from the philosophical, scientific and generally from the theoretical and this fact justifies and makes it necessary for us to be able to describe it as an independent form of thinking.

SECRET AND COMMUNICATION
PRELIMINARY REMARKS TO A THEORETICAL APPROACH

LÁSZLO TARNAY

A. József University, Szeged

, 1. The Concept of Secret

The ordinary use of "secret" is so diverse that it covers a vast field of meaning; to narrow it we can turn to the dictionary and use its definitions as a starting point. In this case we necessarily neglect some particular occurrences of the word as a lexical items though at the same time we presume that they could be classifier into the following two definitions.

The Oxfords English Dictionary ¹ gives seven separate definitions of the word "secret" as a substantive; among them two are very particular (2. a prayer in liturgical use, 7. a coat of mail), two others do no more than specify things that can be the object of secret (4. a method, 5. a place), one lists only different phrases made with the word "secret", while the remaining two reveal the basic meanings of "secret" at once interrelated and contrasting:

1. Something unknown or unrevealed or that is known only by initiation or revelation, a mystery chiefly pl. the hidden affairs od workings (of God, Nature, Schience);

3. Some fact, affair, design, action, etc. the knowledge of which is kept to oneself or shared only with those whom is concerns or to whom it has been confided, something that cannot

be divulged without violation of a command or breach of confidence.

According to the first definition the secret corresponds to an object beside the bounds of knowing. The secret exists as a real object and it expresses a negative epistemological attitude. In this sense we deal with the secret as an epistemological phenomenon the cause of which has still been undiscovered. Then the secret is not a linguistic but rather a scientific problem; though language cannot be wholly excluded, for all our understanding is closely related to speaking: there is no problem until we consider a thing secret that is totally unknown; but as soon as we obtain the slightest information on it we name it although we know nothing of its cause but its being; then the epistemological problem becomes a linguistic one, too. For how can you name a thing without knowing the very essence of its existence? Still the solution remain scientific. So we cannot say we know a thing unless we have got the necessary information on its cause, for knowing its existence generally is not enough. ² According to the third definition the secret corresponds to a way of communication; it describes a situation in which the contact between potential addressers and addressees is prohibited. We can add other cases when the break-down of contact is not intentional: the addresser and the addressee cannot get into touch because of reasons of time-and-space; or there is contact but somehow they don't speak the same language and so they cannot understand each other. In this sense we deal with the secret as a linguistic phenomenon.

So we have two clear-cut definitions of "secret":

a.) the first refers to an epistemological attitude, to a relation between things and human consciousness. Here we could like to lay emphasis on "human consciousness" because we hold strongly the view that the secret can never be an attribute of things or a label attached to them by the human mind; neither can it be a type of behaviour sanctioned by conventions; briefly, it is not an entity but a system of relations;

b.) the second definition refers to a type of communication; in this sense it is less tempting to think of secret as an ontological entity than from an epistemological point of view. For it is not the knowledge but the divulcation of it that matters; not the information in itself but the fact that it is kept from others. So this type of communication will be describable in terms of those who keep the information to themselves and of those from whom it is kept; i. e. in terms of potential addressers and addressees.

We aim at giving a general and unified description of secret. This description is based on the two different definitions given above: according to them the secret is a system consisting of certain rules and conditions that orientates our activity to acquire knowledge. But communication and knowing cannot be separated; so we shall use the word "communication" in a wider sense: we consider every activity of the individual to get new information as a type of communication - allowing that in some cases the addresser remain unknown or be not a definite person but a thing, Nature, Fate or a social institute, etc. From this it is to be concluded that in a more specific description of

secret the interest would be shifted onto the code - especially in the case of literature and of complex social phenomena, when not only human language but other symbolic languages like the language of gestures, things, etc. could serve as a code. In some way or other the concept of secret always refers to a system of codes whether open or closed. We speak of a system of codes because the same secret can be reformulated in another code which, being a meta-language, can have the previous one as an object-language.

The secret can be described in terms of two systems: the one is to be called a system of epistemological conditions and the other a system of rules of communication. It is useful to deal with them separately for the epistemological conditions have to be satisfied before the rules of communication may come into operation; i. e. the epistemological conditions are presupposed in the rules of communication. This may serve as a framework of a general description of the two different definitions.

2. Secret as a System of Epistemological Conditions

In this section we shall try to set down some modal conditions of the function of secret. But because these conditions are strongly related to the operating of the rules of communication even the modal logical analysis must be completed with respect to some social aspects of the problem. This means that modality should be seen from the point of view of not one single individual but of a

whole community. We do not exclude the case when it is an individual who seeks to know but we have to concede that anyone from the community to which the above-mentioned individual belongs may join in the search. So the secret can function only in a community: this community does not correspond always to the society; we consider a community every association of people with a certain purpose and so with a definite system of norms which will help any of the members of the community in deciding the truth-value of a piece of information in the case of verification being hindered somehow. Sometimes this system which holds the community together strongly may change an already verified value into its opposite (see religion). According to the character of this system different types of community can be given: religious, political communities, communities of sports and clubs, etc. each of which has got a specific system of norms for deciding the truth-value of information: revelation or initiation, the present structure of power, different normative systems of rules, etc. The modal logical analysis of secret can be made only with respect to these systems because the function of secret involves the epistemological attitude of not one single individual but of at least two and at most three. These three epistemological attitudes i. e. modal contexts, will have the same piece of information, the same known fact, in their scope; but the truth-value of this - within the framework of the theory - cannot be defined. So our analysis has to be restricted to cases when to each triad of modal contexts we can give a relative system of norms with respect of which each piece of information acquires a positive truth-value in spite of having a negative one outside the community:

e. g. if the secret means the knowing or not-knowing of a certain miracle it is to be considered true because within the community every member of it thinks it so and we are concerned with their modal attitudes being the very meaning of secret and not with what they know which has got nothing to do with the concept of secret.

And now we turn to the three modal contexts. In the following lines instead of information we shall speak of statement; this statement refers to a fact or to the cause of a fact which we accept as true within a certain community. Furthermore we consider only the cases when a given p statement can be formulated as $f(x)$. Then x is a bound variable into which we can substitute proper names; for these latter we use the symbol d , which is a logical constant, while the possibility of substitution is expressed as x/d . Per definitionem $f(x)$ corresponds to the minimal information on the existence of the object, while $f(d)$ stands for the adequate information on its cause.³ If $p = f(x)$ is a statement, then it can function as secret within a certain community and there can be defined three different modal contexts all of which will have p in their scope; all the contexts will have the modality of "know" /K/ with a , b and c in the index;

(i.) let a stand for those and only for those individuals who know about a secret in a given community but they don't know the solution to it; they know $f(x)$ but they don't know $f(d)$; e. g. they know that x robbed the bank but they don't know that x is the Great Ben;

(i.i.) let b stand for those and only for those individuals who know about a secret in a given community and they also know the solution to it; so they know $f(d)$ too; e. g. if $\ulcorner p = \underline{x} \urcorner$ killed the president¹ and $\ulcorner \underline{x} = \text{Great Ben} \urcorner$, then b can make the following statement: "I know that Great Ben killed the president";

(i.i.i.) finally let c stand for those and only for those individuals who don't know about a secret in a given community; so they don't know even $f(x)$; e. g. they don't know that somebody killed the president. ⁴

In terms of a, b and c all the members of the community can be defined. The only problem seems to be x/d i. e. quantification in a modal context. Quantification is based upon identity. This problem is extensively dealt with by J. Hintikka in his book "Knowledge and Belief". ⁵ His answer to the problem of quantification in a referentially opaque and transparent context can be summed up in that the two types of quantification lead to the same result and that though a may know one of two expressions referentially identical, this does not mean that he has got all the evidence to know the other one too unless he knows the identity itself - even if this identity holds true in reality. So if we have a p statement that can be reformulated as $f(x)$, then the substitution of d for x is consistent only if a knows $\underline{x} = \underline{d}$. Otherwise a can only know of the possibility of the substitution. And this is really the difference between a (i.) and b (i.i.). This can be shown by writing $p/(x/d)$ instead of $f(x)$ and $p/(x=d)$ instead of $f(d)$. Now we can formulate the three modal contexts

in the following way:

- (i) $(\exists a)(\exists x)[K_{ap}/x/d) \& \sim K_{ap}/x = d)$
- (ii) $(\exists b)(\exists x)[K_{bp}/x/d) \& K_{bp}/x = d)$
- (iii) $(\exists c)(\exists x)[\sim K_{cp}/x/d) \& \sim K_{cp}/x = d)$

Some special cases need to be explained:

$b = 0$: this means that the secret refers to something not known by anybody and so the possibility of knowing it is very restricted (in the next part we shall see that this case does not concede that the rules of communication come into operation); here may belong the situation before a forthcoming discovery or invention, etc. This is included in the first definition - i. e. epistemological - of secret when we lack even the minimal information on an object, so we do not know whether it exists (see first part). Now we can set down one of the main conditions of the function of secret: it is to be expected that there be at least one individual in a given community (b) who knows the solution to the secret: $b \geq 1$.

$a = 0$: this means that one of the basic conditions of secret is lacking: on the surface there seems to be no secret because there is no-one who could know about without knowing the solution to it, too; i. e. these may be only the extreme cases: those who know both (b) and those who know neither of the existence nor the cause (c). But under the surface there may be secrets even the existence of which is feared to be known. This is a reduced case with only b and c but probably a more serious case; although to analyze it further we should have special detectors to search for truth either in people's minds or in things but we are not concerned with truth

but with the divulgation of it and so we cannot investigate this problem further.

$c = b$: this means that there is no-one who does not know at least about the secret itself: this is rather a final situation in the genesis of a secret than one at the beginning of it (see further).

But the relative position of a, b and c may change from one moment to another i. e. with the starting of communication a given individual may shift from a position corresponding to a to that of b. This process may increase with the passing of time. The communication, which starts his process, is governed by rules which will be stated in the following part. But for a description of the epistemological conditions we have to prevent any of the individuals having the relative position of a, b or c from acquiring any new information from any kind of source. So we can conclude that the epistemological conditions are very time-related.

These conditions can be summed up in one:

$$(\exists a)(\exists b)(\exists c)(\exists x) \{ [K_a p/(x/d) \ \& \ \sim K_a p/(x = d)] \ \& \\ \& \ [K_b p/(x/d) \ \& \ K_b p/(d=x)] \ \& \ [\sim K_c p/(x/d) \ \& \ \sim K_c p/(x=d)] \}$$

Still, the only problem seems to be whether we have to include the subsistence of p in our conditions or not; the concept of knowledge requires it, but many times the system of norms that holds together the community is against it and even "lies" are raised to the level of truth. A possible solution to this problem may be the introduction of alternative worlds. This is based upon Hintikka's work.⁶ If we presume that μ stands for

a possible state of affairs i. e. μ consists of statements that describe this state of affairs, then in this world μ there can be made the following two statements - with respect to our restrictions of \underline{a} and \underline{b} ⁷ - consistently: a.) " \underline{a} does not know that \underline{b} ". These statements will be true only if there is a possible state of affairs relative to which \underline{p} will be true. But this latter state of affairs need not coincide with the previous one relative to which we have made the two statements. So this world in which \underline{p} is true can be called - with respect to \underline{a} and \underline{b} - an alternative to μ which we write μ^* . Then the epistemological condition of secret may be reformulated in the following way:

If $(\exists a)(\exists x)[K_a p/(x/d) \ \& \ \sim K_a p/(x = d)] \in \mu$, and
 $(\exists b)(\exists x)[K_b p/(x/d) \ \& \ K_b p/(x = d)] \in \mu$
 and $(\exists c)(\exists x) \sim K_c p/(x/d) \in \mu$ and if μ^* with respect to
 \underline{a} , \underline{b} and \underline{c} - is an alternative to μ , then there is a μ^*
 so that $(\exists x)p(x=d) \in \mu^*$.

3. The Rules of Communication

When defining the epistemological conditions we have seen that the secret can never be the equivalent of a given state of affairs or of the statements that describe this state of affairs (e. g. $(\exists x) (x \text{ killed the president})$) but only with its reformulation within a modal context (e. g. $(\exists x, y) (\exists b) K_b/x \text{ killed the president}/y$). The emphasis of modality is very important because it corresponds to what has been said in the first part: the secret cannot be considered an entity but the system of rules and conditions that govern the human activity to acquire knowledge and to communicate.

This governing mechanism is being analyzed now.

The epistemological conditions are needed for the communication of the secret: if $b = 0$ we cannot speak about communication but rather about a philosophical cognitive process. Though if we use the word "code" in a wider sense so that it includes the language of all those things, phenomena, gestures, etc. that can function as signs if we presume that there be a potential addresser communicating in each of these symbolic languages - we can define "communication" in a much wider sense according to which every human cognitive process can be a type of communication and so can have at least a virtual addresser while the addressee is man. In this aspect the epistemological conditions and the rules of communication are strongly related to each other: every condition determines the possibility of applicable rules.

If we use instead of the free variables a, b and c the corresponding classes A, B, and C, two different schemes of communication can be given:

- (i.) ADDRESSER = A or B; MESSAGE = $(\exists x) p/(x/d)$; ADDRESSEE = C;
- (i.i.) ADDRESSER = B; MESSAGE = $(\exists x) p/(x=d)$;
ADDRESSEE = A or C.

The first scheme is important for the function of secret in a given community because it increases the number of those who know about the secret but do not know the solution to it. So this rule tends to convert the elements of C into A. The second scheme is important for the annihilation of the secret in a given

community because it increases the number of those who not only know about it but also know the solution to it. This rule tends to convert the elements of A or C into B.

Further rules can be specified by restricting the numbers of the elements of classes A, B and C; we have seen that $B = 0$ refers to the epistemological definition of secret with $A > 0$: the minimal information received and with $A = 0$: the object totally unknown; then $B \neq 0$ refers to the other definition of secret that describes a type of communication; without this we lack one of the basic conditions of the communication of the secret; and then $B = 1$ is a border-line (see secrets of diaries) - with $A = 0$. And so on, every set of rules presupposes the existence of the given epistemological conditions; and vice versa: every epistemological conditions; and vice versa: every epistemological condition specifies a set of possible rules some of which may come into operation with respect to the other conditions.

So, in abstract, the basic rule of the function of secret prescribes that the first type of communication (i.) be open while the second (i.i.) be closed.

Finally the conditions and rules of the function of secret could summed up thus: if there is given a state of affairs there should be found individuals who do not know the cause of its existence nor its existence itself (classes A or C). This is a very general criterion. Otherwise we should have a world in which everyone's knowledge would be absolute for all men would

know all the things that are or that happen. Then a theory of secret would be useless. But in our world the human cognitive process is hindered and limited by the present state of human consciousness and by the structure of power of the given community.

4. Secret and Literature

This analysis of secret may have relevance when speaking about a narrative text. As we have viewed the secret in a modal context which describes a particular state, with every narrative text it is possible - even if theoretically - to construct different triads of modal contexts. These contexts would describe series of states. The difference between two such states would lie in the different substitution rules of a, b and c or in the ranges of A, B and C. Each change of state would be governed by special rules of communication: these rules would tell what new configuration of a, b and c is needed to arrive at a new state. This kind of analysis surely presupposes that within each state there be found some basic information, an elementary statement, which will appear in the scope of the modal contexts of a, b and c; i. e. this statement p should bear a privileged position in the structure of the text; e. g. if there is a text in which figure the two following statements: p = "x has smoked half his cigarette" and q = "y killed the king", we have to decide which of the two is to be considered more important in constructing the given state. There can be found a context in which q will be decisive; in ordinary life really this is more probable. But there can be found another context in which p will

be needed for constructing the given state, i. e. we will have to analyse p in the modal context of a, b and c. With literary texts this is the more probable. Moreover, it is possible that the equality $p = q$ is required. It might be that the reader only knows this equality; then a, b and c would stand for readers of diverse sensibility who have understood the passage on various levels. So an equality as such would function as secret not within the book but outside it, just for the readers.

But for constructing these states we can apply not only to the statements that figure in a given text but to the information conveyed by things, gestures, etc. which form part of the world of the text, too. So the analysis would shift from the linguistic code of the text onto its implicit, symbolical codes and the statements formulated on these languages would have to be utilized in choosing the modal contexts of a, b and c. So these statements would obtain a privileged position in the semantical universe of the work of art, and certain semantical problems as the message of the writer, the key-sentences of the book, etc. could be solved. The description of the series of changing states could aim at revealing points of conflict for the greater the number of the elements of A, the more intense the function of secret becomes and the more manifest it is that the solution is the privilege of few - the more it is to be expected that the second type of communication (i.i.) will cease to be closed. So this may not happen within the book itself; the secret may continue functioning outside it while the first type of communication is becoming

infinitely open, and it is the reader who has to find points of reference outside the work to break up the closedness of the second type of communication.

Notes

- ¹ James A.H. Murray - Henry Bradely et al. (eds.): The Oxford English Dictionary vol. 9. Oxford (1961-2) pp. 357-358
- ² The problem of taboo conveys this idea: it refers to a thing that is sacred and prohibited at once; sacred in that it is not known adequately - like things and workings of Nature - and prohibited in that it is known but feigned to be not known - like linguistical taboos in society.
- ³ See the epistemological definition of secret: $f(x)$ and $f(d)$ are parallel to the problem of naming after knowing the existence of an object and knowing its cause, too.
- ⁴ a, b and c correspond to the three levels of knowledge included in the epistemological definition of secret: c = the object totally unknown; a = its existence is known; while b = it is totally known.
- ⁵ Jaakko Hintikka: Knowledge and Belief, Ithaca - London 1962.
- ⁶ Op. cit.
- ⁷ i. e. they cannot get new information and there must be at least one individual who can be substituted for a and b.

INHALT, FORM ODER KOMMUNIKATION?

ZUR FORSCHUNGSLAGE IN DER LITERATURTHEORIE

ANDRAS MASAT

Eötvös Universität Budapest

Die Literaturgeschichte hat ihre spezielle Aufgabe innerhalb der Literaturwissenschaft, in engem Wechselverhältnis mit den anderen - in traditioneller Aufteilung zwei - Teildisziplinen, nämlich der Literaturtheorie und der Literaturkritik. Die neuesten Entwicklungen, Tendenzen in der Literaturwissenschaft lassen jedoch die spezielle Funktion der Literaturgeschichte sowie die der anderen Bereiche unterschiedlich einschätzen. Es erweist sich also dringend die Notwendigkeit, in den wesentlichsten theoretisch-methodologischen Fragen Stellung zu nehmen, um von einer theoretischen Position ausgehend die Aufgaben in der Literaturwissenschaft bestimmen zu können. In diesem Sinne und in dieser Absicht möchten wir im folgenden zur Klärung einer theoretisch und praktisch u. E. äußerst wichtigen Frage beitragen, die keinesfalls neu ist und eigentlich als ein zentrales Dilemma der Literaturwissenschaft bezeichnet werden könnte. Sehr grob und zugespitzt könnten wir sie zunächst folgendermaßen formulieren: Welcher Aspekt der literarischen Werke soll den Vorrang in der Literaturforschung haben, die sprachlich-poetische Verwirklichung oder der ideelle, ideologische Inhalt? Die poetisch-künstlerischen Erscheinungen oder die dichterische "Welt", die Weltanschauung? Schriftstelleri-

sche Strukturen oder die "Botschaften"? Anders formuliert: Soll die Erarbeitung einer allgemeinen Poetik oder ein spezieller Beitrag zur Ideologieggeschichte im Vordergrund der Literaturwissenschaft stehen; soll Literaturgeschichte als diachrone Poetik oder als Bestandteil des gesellschaftlichen Bewußtseinsprozesses aufgefaßt und dargestellt werden?

Daß diese Fragestellungen keinesfalls verjährt sind, davon zeugen die neuen Entwicklungen in der Literaturwissenschaft. Auf sie einzeln einzugehen, dürfte kaum der Zweck dieses Beitrages sein. Statt dessen wollen wir auf zwei grundsätzliche Tendenzen hinweisen, die u. E. in bezug auf unsere Fragestellung stellvertretend für die zahlreichen Forschungsrichtungen stehen können.

Die eine Tendenz untersucht das literarische Werk als ein sprachliches Kunstwerk. Demzufolge stellt sie die Erforschung der allgemeinen Prinzipien der sprachlichen Organisiertheit (des "Verfahrens", wie das noch bei den russischen Formalisten hieß) in den Mittelpunkt, also die Schaffung einer möglichst exakten Disziplin, in der die allgemeinen Prinzipien der sprachlich-poetischen Erscheinungen, Effekte den Gegenstand literaturwissenschaftlicher Forschungen bilden sollte. Das Ziel der Literaturtheorie sei demnach in erster Linie eine Poetik, die die verschiedenen literarischen Strukturen zu beschreiben vermag (Typologie) und welche dabei die Literaturgeschichte nur als Geschichte dieser Strukturen anerkennt. Diese Tendenz sieht die Sprache als ausschließliche

Substanz der Literatur an, sie strebt demnach die exakte Beschreibung der sprachlichen Ebene, einer literarischen Sprache an. Sie geht also einer berechtigten Forderung nach, indem sie exakte Forschungsverfahren auszuarbeiten sucht. Gleichzeitig weist sie aber entscheidende Mängel auf: Die Untersuchungen erstreckten sich anfangs auf phonologische und syntaktische Bezüge und konnten dadurch nur formale Merkmale erfassen. Aber auch in der letzten Zeit, als u. a. die Entwicklung der Sprachwissenschaft Möglichkeit bietet, Forschungen in semantischer Richtung anzustellen, können die notwendigen semantischen und vor allem pragmatischen Bezüge nicht zufriedenstellend in das Forschungsfeld einbezogen werden, da diese Sicht prinzipiell nur Erscheinungen wahrhaben will, die auf der Ebene des abstrakten linguistischen Systems zu verzeichnen sind. Ohne die systematische Berücksichtigung des außersprachlichen, gesellschaftlich-sozialen Kontextes kann jedoch nicht von einer literarischen Semantik und demzufolge nicht von adäquaten wissenschaftlichen Gesichtspunkten gesprochen werden.

Die andere grundsätzliche Tendenz gibt den Vorrang der ideellen Annäherung der Werke. Sie geht von philosophischen ethischen und weiteren ideologischen Formen sowie den gesellschaftlich-historischen Verhältnissen aus. Während die erstgenannte Tendenz das literarische Werk in erster Linie als ein im weitesten Sinne aufgefaßtes Formproblem behandelt und sogenannte innerliterarische Prozesse verfolgt, prüft es die andere Tendenz vor allem auf seinen "Inhalt" hin, sie sieht es als ein ideologisches Gebilde an, in einer Reihe mit anderen

außerliterarischen ideologischen Formen. Diese Sicht ermöglicht unerläßliche Fragen in ideologischer und allgemein-ästhetischer Richtung durch die Erforschung der Beziehungen zwischen Werk und Wirklichkeit. Auf die gestellten Fragen vermag jedoch diese Auffassung oft nur intuitive, subjektive Antworten zu geben, die nicht verifizierbar sind, weil sie auf sprachlicher Ebene nicht ausreichend expliziert werden.

Beide Positionen, die hier in extremer Form dargestellt worden sind, müssen demnach als unadäquate Richtungen in der Literaturwissenschaft abgelehnt werden. Den zwei Standpunkten liegt letzten Endes eine undialektische Trennung von Inhalt und Form zugrunde, was weitere Fragen aufwirft. Diese Fragen sind u. a. auch in den norwegischen literaturwissenschaftlichen Debatten wiederzufinden; ¹ es sei hier nur an eine Frage erinnert, die E. Beyer folgendermaßen formuliert hat: "Soll - und kann - das Werk an und für sich studiert werden, oder müssen wir es in einem größeren Zusammenhang studieren?" ²

Das oben als grundsätzlich geschilderte Dilemma soll also aufgehoben werden, indem die beiden extremen Gesichtspunkte in einem einheitlichen Forschungsfeld synthetisiert werden. Es handelt sich demnach nicht mehr darum, prinzipielle Entscheidungen zugunsten der "Form" - oder der "inhaltlichen" Forschungen zu treffen. Vielmehr darum, wie sich ein solcher synthetisierender Gesichtspunkt in der literaturwissenschaftlichen Praxis durchführen läßt. Mit anderen Worten soll die aktuelle Frage folgendermaßen gestellt werden: Auf welcher theoretischen Grundlage

ist es möglich, eine wissenschaftlich fundierte Synthese der beiden Gesichtspunkte und der damit zusammenhängenden weiteren Aspekte zu verwirklichen?

Die Antwort, die wir auf diese Frage im folgenden vorschlagen wollen, baut auf eine Auffassung der Literatur auf, die gewiß nicht neu ist, jedoch deren Bedeutung und Vorteile - nicht zuletzt in dem von uns dargestellten Zusammenhang - bis jetzt unseres Wissens nicht konkret genug in Erwägung gezogen worden ist. Wir sind der Ansicht, daß die Literatur als eine spezifische, ästhetische, gesellschaftliche Kommunikationsform angesehen und aufgefaßt werden soll. In dieser Sicht werden in der Literatur prozessual gebundene spezifische Informationen vermittelt. Daraus ergibt sich die theoretische Grundlage, in der den oben beschilderten Forderungen und Gesichtspunkten in einem wissenschaftlich adäquaten Rahmen Rechnung getragen werden kann. Die verschiedenen grammatischen Konstruktionen, die die poetischen, rhetorischen Erscheinungen erzeugen, werden in diesem System nämlich als eine spezifische Grammatik angesehen, die immer in einem historisch-sozial bedingten Kommunikationsprozeß wirken, fungieren kann. Wenn in einer Kommunikation vornhin, auf Grund der dargestellten zwei Tendenzen von einem "poetischen" und von einem "sozialen" Kode gesprochen werden konnte, geht es nun um die Erschließung eines einheitlichen, umfassenden Kodes, der die sprachliche Substanz des literarischen Werkes im Prozeß der Kommunikation syntaktisch und semantisch durchdringt und pragmatische Voraussetzungen innehat. Unser Standpunkt erinnert damit in mehreren Bezügen an die Po-

sitionen der sog. "soziologischen Poetik", wie sie von dem Bachtin - Voloschinov - Medvedev - Kreis vertreten wurde in den 20-er Jahren in der Sowjetunion. Medvedev, in seiner gründlichen und differenzierten Kritik des russischen Formalismus schrieb z. B. folgendes: "Der Formalismus kann nicht konzedieren, daß ein äußerlicher sozialer Faktor, der auf die Literatur einwirkt, zum inneren Faktor der Literatur selbst werden kann, zu einem Faktor ihrer immanenten Entwicklung." ³ Ein Herangehen in diesem Sinne könnte mit Einbezug weiterer Wissenschaftszweige (Textgrammatiken, modale Logiken, Kybernetik, Informationstheorie usw.) als wesentliche Aufgaben einerseits die traditionellen ästhetischen Begriffe in bezug auf ihre sprachlichen Träger konkret explizieren und einer exakten Metasprache der Literatur beitragen. Andererseits könnten die rein-sprachlichen und damit parallel die werkimmanenten Untersuchungen systematisch und die außersprachlichen pragmatischen Bezüge erweitert werden.

Wie groß die Aufgaben in dieser Richtung sind, zeigt z. B. die Anwendung des Realismus-Begriffes in den nationalen Literaturgeschichten und speziell in der norwegischen die Kategorien wie "poetisk - kyrisk - psykologisk realisme" verwendet. Hier wollen wir aber lediglich mit zwei - nicht zentral liegenden - Beispielen unsere obigen Ausführungen deutlicher machen.

Für die norwegische Gesellschaft sind gegen Ende des 19. Jahrhunderts Gegensätze kennzeichnend, welche grundsätzlich auf den Widerspruch zwischen den bäuerlichen und bürgerlichen Interessen zurückgeführt werden können. Sie kommen deutlich

im kulturell-ideologischen Bereich zum Vorschein so, daß von zwei Kulturen gesprochen werden kann, von zwei Kulturkoden, die die gesellschaftliche Kommunikation prägen. So ist zu erklären, daß sich z. B. anarchistische Ideen in Norwegen einerseits in bürgerlich-städtischer (Hans Jaeger), andererseits in bäuerlich-ländlicher (Ivar Mortensson Egnund) Gestalt artikulieren: Zwei verschiedene Kommunikationsformen setzen ähnliche Ideen oder Ziele in jeweils andere ideologische Formen bzw. in literarische Strukturen um. Nicht nur sprachlich, obwohl der Sprachstreit in Norwegen an sich schon ein sehr deutliches Zeichen für das Vorhandensein der verschiedenen Kulturkoden darstellt, und daß sich Jaeger des "bokmal" (Dänisch-Norwegischen) und Mortensson - Egnund des "nynorsk" (Neunorwegischen) bedient, sind wesentliche Merkmale. Wichtiger ist jedoch, daß in Jaegers "Fra Kristiania-bohemien" und in "Anarkies bibel" bürgerliche dichterische Informationen mit entsprechender Thematik, Struktur und Sprache an bestimmte bürgerliche Empfänger vermittelt werden, während bäuerliche Positionen mit entsprechenden literarischen Kommunikationsformen bei Mortensson Egnund zu verzeichnen sind. Weitere Fragen, warum z. B. die von Jaeger vertretene Richtung von Bjørneboe später fortgesetzt wird, bzw. fortgesetzt werden kann, oder warum Bjørneboe jene literarischen Strukturen wählt, die seine Werke darstellen, hängen zweifelsohne auch mit Möglichkeiten und Voraussetzungen der literarischen Kommunikationen zusammen.

. Aber auch innerhalb eines Lebenswerkes können Beispiele für den Wandel literarischer Kommunikationsformen gefunden werden: Tarjei Vesaas' Werke in der ersten Schaffensperiode (1923 - 1940)

weisen auf Gebrauch bestimmter ideologischer sprachlicher, literarischer Konventionen hin, die speziell den nynorsk literarischen Traditionen innewohnen. Während diese Werke Informationen in einem bestimmten sozialen Kreis vermitteln, erweitern sich die Möglichkeiten für eine Kommunikation breiterer Basis in der zweiten und besonders in der dritten Schaffensperiode. Die ursprünglichen "Informationen" wandeln sich um: In Werken, wie "Fuglane" oder "Is-slottet" werden sie nicht oder nicht mehr direkt an jene ethischen und biologischen Werte gebunden, die Vesaas ursprünglich (in der ersten Schaffensperiode) den norwegischen kleinbäuerlichen Verhältnissen abgewinnt. Differenziertere Handlungs- und Wertstrukturen tragen die modifizierten Ausgangspositionen und bieten Möglichkeit für eine breite Aufnahme.

Diese Beispiele dürften auch dafür einen Hinweis liefern, daß die literarische spezifische Informationsvermittlung gleichzeitig auch eine ideologische Kommunikation ist. Das literarische Werk enthält "außerkünstlerische" ideologische Bestandteile, d. h. ethische Wertsysteme, politische Anschauungen und stellt im Endeffekt als Ergebnis eine von den einzelnen Elementen unterschiedliche, spezifische ideologische Form dar. Die Literaturkritik kraft ihrer vorschreibenden und kontrollierenden Funktion bedeutet eine Rückkoppelung im Kommunikationsprozeß. Sie wird auf Grund der literarischen Mode oder des literarischen Geschmacks vollzogen, welche wiederum stark an die anderen Formen der herrschenden Ideologie gebunden sind. So liegen den jeweili-

gen Bewertungsvorgängen - am deutlichsten in der Literaturkritik - auch immer allgemein-ideologische Werte zugrunde, d. h. wenn die Literaturgeschichte - als in historischer Perspektive angewandte Literaturtheorie und -kritik die literarischen Kommunikationsprozesse beschreibt, so wird sie immer von den anderen ideologischen Formeln (z. B. Geschichtsphilosophie usw.) beeinflusst.

In unserem Beitrag wollten wir die Aufmerksamkeit auf eine Frage lenken, die u. E. ein aktuelles Problem in der Literaturwissenschaft darstellt. Unsere Überlegungen diesbezüglich bedürfen einer weitgehenden Präzisierung, wir hoffen jedoch, daß sie zur prinzipiellen Klärung der Problematik beitragen können. Wir sind nämlich überzeugt, daß die Vorrangstellung der Kommunikation in den literaturwissenschaftlichen Forschungen sehr viel helfen kann, den erwähnten wesentlichen Aufgaben der Literaturwissenschaft gerecht zu werden.

Anmerkungen

- ¹ vgl. den Anthologieband: *Mal og metoder i litteraturforskningen*, ed. Hoftun - Tobiassen, Oslo 1969
- ² a.a.O. S. 126.
- ³ Pavel Medvedev: *Die formale Methode in der Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1976, S. 89.



C

43214

800--

61 es 62

Publisher: Lajos Serfőző, the Dean of the
Arts Faculty, University Szeged
Editor's address : Zoltán Kanyó, Szeged,
Ságvári u.14-16/B, Hungary, n-6/22
Studia poetica is distributed abroad by
KULTRONA Hungarian Trading Company for books
and newspapers (n-1389 Budapest 62 P.O.B.149.)
and in the Federal Republic of Germany by
Harry Münchberg, nahnenkleerstrasse 14, D-3394
Langelsheim
Fotocopied in ZÖLDÉRT Sokszorosító Üzeme,
Szeged, under the direction of Mrs. Mazán
Licence number: 55 666 Size: B/5
Size of edition: 500